

KUNSTKAMMER . GEORG LAUE

TRESOR

SCHATZKUNST FÜR DIE KUNSTKAMMERN EUROPAS
TREASURES FOR EUROPEAN KUNSTKAMMER

HERAUSGEGEBEN VON GEORG LAUE

MIT BEITRÄGEN VON VIRGINIE SPENLÉ . KATALOGTEXT VON VIRGINIE SPENLÉ UND GEORG LAUE

FOTOGRAFIE : JENS BRUCHHAUS . GESTALTUNG : MICHAEL HAHN

KUNSTKAMMER . GEORG LAUE . SCHELLINGSTRASSE 56 . D - 80799 MÜNCHEN
TELEFON . 0049-(0)89-27818555 . TELEFAX . 0049-(0)89-27818556
kunstkammer@kunstkammer.com . www.kunstkammer.com



INHALT . CONTENT

TRESOR

DAS FÜRSTLICHE SCHATZGEWÖLBE IM SPÄTMITTELALTER UND IN DER RENAISSANCE

TRESOR

THE ROYAL TREASURE VAULT IN THE LATE MIDDLE AGES AND THE RENAISSANCE

Virginie Spenlé



(Abb. 2) **Die kaiserliche Schatzkammer**

DETAIL AUS DER EHRENPFORTE FÜR MAXIMILIAN I. . ALBRECHT DÜRER . NÜRNBERG, 1517-1518 . HOLZSCHNITT HANDKOLORIERT 41 X 44 CM . BRAUNSCHWEIG, HERZOG ANTON ULRICH-MUSEUM, INV. NR. ADÜRER WB 2.279

(Fig. 2) . **The Imperial Treasury** . DETAIL FROM MAXIMILIAN I'S TRIUMPHAL ARCH . ALBRECHT DÜRER . NUREMBERG, 1517-1518 HAND COLOURED WOODCUT . 41 X 44 CM . BRUNSWICK, HERZOG ANTON ULRICH-MUSEUM, INV. NO. ADÜRER WB 2.279

„[Es] werden vil tausent in das schöne schatz gewelb deponiert, in welchem auch, neben den silbernen die gantz guldine [Gulden], vnd die auß edlen stainen und Cristallen gemachte geschürre verwahret, vnd etlich million goldes hier innen verborgen werden“.

Philipp Hainhofer, 1629 [1]

Als wahrer Renaissance-Fürst war die erste Sorge Kaiser Maximilians I. (reg. 1508-1519) der Aufbau und die Aufrechterhaltung seines „gedächtnus“, d.h. des Bildes, das er der Nachwelt von sich selbst und seiner Herrschaft überliefern würde. Mit diesem Ziel vor Augen arbeitete er in seinen letzten Lebensjahren an mehreren ehrgeizigen künstlerischen Projekten. Dazu zählt u.a. die sogenannte Ehrenpforte: ein Triumphbogen auf Papier, wahrscheinlich der größte Holzschnitt überhaupt, der sich aus 192 Druckstöcken zusammensetzt und eine monumentale Schauwand von etwa dreieinhalb Metern Höhe und drei Metern Breite bildet.[2] Im Mittelpunkt dieser Ehrenpforte stehen das Herrschaftsgebiet, die Genealogie und die militärischen wie politischen Errungenschaften des Kaisers. Gezeigt wird aber auch die kaiserliche Schatzkammer, dargestellt als kleiner Raum mit dicken Mauern, gewölbter Decke und einem kleinen, vergitterten Fenster als einzige Lichtquelle (Abb. 2). In der Mitte stehen auf einem Tisch religiöse Artefakte, während links eine Kredenz mit allerlei weltlichem Silber- und Goldgeschirr bestückt ist. Demgegenüber werden die Reichskleinodien mit Juwelengarnituren unter einem Baldachin präsentiert. Auf dem Boden steht im Vordergrund eine offene Truhe voller Münzen.

Maximilians Vorstellung einer Schatzkammer entspricht durchaus der damaligen Sammel- und Ausstellungspraxis fürstlicher Dynastien und kirchlicher Einrichtungen. Als Hort materieller und spiritueller Schätze sollte dieser Raum den Anspruch auf politische Führung untermauern. Zugleich fungierte die Schatzkammer als finanzielles Reservoir: Die Schätze, die jederzeit eingeschmolzen oder verpfändet werden konnten, stellten die materielle Grundlage der fürstlichen Herrschaft dar.

‘[...] Many thousands are deposited in the fine treasure vault in which, apart from the silver [guilders], all the gold guilders and the vessels made with precious stones and crystals, and several millions in gold [ingots] are also secreted.’

Philipp Hainhofer, 1629 [1]

True Renaissance prince that he was, the Holy Roman Emperor Maximilian I (r. 1508-1519) was concerned first of all to build up and maintain his ‘memorial legacy’, that is, the image of himself and his reign he would bequeath to posterity. With this goal in mind, he worked on several ambitious art projects during the last years of his life. They include what is known as the Ehrenpforte [Triumphal Arch]: an arch of triumph on paper, probably the largest woodcut ever made, printed from 192 printing blocks to form a monumental viewing panel about three and a half metres high and three metres wide.[2] *This triumphal arch centres on the Emperor’s domains, his genealogy, military and political achievements. The imperial treasury, represented as a small room with thick walls, a vaulted ceiling and, as the sole source of light, a small window barred with a grille, is also shown on it (Fig. 2). At the centre stands a table with devotional artefacts, while to the left is a* credenza *laden with all sorts of profane silver and gold vessels. Across from it, the Imperial treasures with sets of jewels are presented beneath a baldachin. An open chest full of coins stands on the floor in the foreground.*

Maximilian’s idea of a treasury definitely corresponds to the practice of collecting and exhibiting valuables employed by royal dynasties and ecclesiastical institutions: as a hoard of material and spiritual treasures, this room was intended to underpin claims to political leadership. At the same time, the treasury functioned as financial reserves: the treasures it contained, which could be melted down or given as security at any time as needed, represented the material basis of princely power.

Schatzkammerobjekte zwischen Wertschätzung und Versilberung



(Abb. 3) . **Porträt des Jean du Berry** AUS DEM STUNDENBUCH „LES TRÈS RICHES HEURES" . PAUL, JOHAN UND HERMAN VON LIMBURG . BURGUND, 1410-1416 . ILLUMINIERTE HANDSCHRIFT 30 X 21,5 CM . SCHLOSS CHANTILLY, MUSÉE CONDÉ

(Fig. 3) . **Portrait of Jean du Berry** . FROM THE BOOK OF HOURS 'LES TRÈS RICHES HEURES' . PAUL, JOHAN AND HERMAN VON LIMBURG . BURGUNDY, 1410-1416 . ILLUMINATED MANUSCRIPT . 30 X 21.5 CM CHANTILLY CASTLE, MUSÉE CONDÉ

Welche Objekte Schatzkammern in sich bargen, läßt sich anhand der überlieferten Inventare gut rekonstruieren. Besonders aussagekräftig sind die Inventare der Schätze, die Charles V (reg. 1364-1380), König von Frankreich, und sein jüngerer Bruder Jean de Valois, Herzog von Berry (reg. 1360-1416, Abb. 3), im Laufe ihres Lebens zusammentrugen.[3] Hier werden nicht nur illuminierte Handschriften aufgezählt, sondern auch eine Vielzahl von Juwelen, Prunksilber, Edelsteinen, Goldschmiedearbeiten, Münzen, Medaillen, Gemmen, Kameen, Steinschnittarbeiten, Korallen, Muscheln, Kokosnüssen und kleinformatigen Statuetten aus Silber (Abb. 4), emailliertem Gold, Bernstein und Elfenbein (Abb. 5). Trotz der beträchtlichen Anzahl an Pretiosen (Abb. 6) in ihrem Besitz wurden bei der Inventur alle Materialien gewissenhaft verzeichnet, bei aufwendigen Goldschmiedewerken die Perlen oder Edelsteine gezählt und das Gewicht notiert. Damit wurde der finanzielle Wert dieser Schatzkammer-Kunstwerke festgehalten, die zwar offensichtlich als Sammlungsobjekte galten, aber in Zeiten von Not eingeschmolzen, verpfändet oder als Zahlungsmittel eingesetzt werden konnten. König Charles VI (reg. 1380-1422) erbte von seinem Vater einen Schatz von immensem Wert und war sich dessen symbolischer und wirtschaftlicher Bedeutung durchaus bewußt. 1391 erklärte er seine Absicht, „genannte Juwelen, sowohl von Gold als auch von Silber, zu vermehren, um uns damit zu helfen, wenn dies nötig ist".[4] Statt seinen Schatz zu vermehren, bediente sich jedoch Charles VI reichlich daraus, um den desolaten Zustand des Königreiches zu beheben, so daß am Ende seiner Herrschaft nichts mehr davon übrig blieb. Ob raffinierte Goldstatuetten mit Emailbemalung, prunkvolle Silber- und Goldgefäße oder elaborierte Fassungen für Bergkristall- oder Kokosnußgefäße: Die meisten Pretiosen wurden auseinandergenommen und „versilbert", d.h. eingeschmolzen und zu Währungsmünzen verarbeitet.[5]

Schatzkammer objects between appreciation and convertible assets

The contents of such treasuries can be easily reconstructed through inventories that have survived. Particularly informative are the inventories of the treasures amassed during their lifetimes by Charles V (r. 1364-1380), King of France, and his younger brother, Jean de Valois, duc de Berry (1360-1416, Fig. 3).[3] These inventories list not only illuminated manuscripts but also a great many jewels, magnificent silver, precious stones, goldsmiths' work, coins, medallions, gems, cameos, works in cut stone, pieces of coral, shells, coconuts and small statuettes in silver (Fig. 4), enamelled gold, amber and ivory (Fig. 5). Although the hoards of treasures (Fig. 6) they owned were so vast, all materials, such as pearls and precious stones used by goldsmiths in making elaborate pieces, were conscientiously entered in the inventories and their weight noted. This precaution recorded the financial value of those art works in treasuries, which were evidently regarded as collector's items yet might be melted down in times of need or used as currency. Charles VI (r. 1380-1422), who inherited a treasure of inestimable value from his father, was well aware of its symbolic and economic significance. In 1391, he stated his intention of 'increasing the number of said jewels, both of gold and of silver, to help us should this be necessary'.[4] Instead of increasing the amount of treasure he had, however, Charles VI helped himself so liberally to it to improve the wretched state of his kingdom that by the end of his reign nothing was left of it. Most treasures, whether sophisticated enamelled gold statuettes, magnificent silver and gold vessels or elaborate mounts for rock-crystal or coconut cups, were dismantled as 'liquid assets', that is, melted down and worked into coins.[5]

(Abb. 4)

Silberfigur eines Astbrechers

HANS REIFF . INGOLSTADT, UM 1470

MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Fig. 4) . **Silver figure of a woodman**

HANS REIFF . INGOLSTADT, CA 1470

MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Kat. Nr. / Cat. No. 55)

(Abb. 5)

Der Heilige Hieronymus

MEISTER DES RIMINI-ALTARS, UMKREIS . SÜDLICHE NIEDERLANDE ODER NORDFRANKREICH, UM 1430 . ELFENBEIN . MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Fig. 5) . **Saint Jerome** . MASTER OF THE RIMINI ALTAR, CIRCLE OF SOUTHERN LOW COUNTRIES OR NORTHERN FRANCE, CA 1430 . IVORY

MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE





(Abb. 6)

Chrysopras-Anhänger

BRESLAU ODER NÜRNBERG, UM 1540 . MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Fig. 6) . **Chrysoprase pendant** . BRESLAU OR NUREMBERG, CA 1540

MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Kat. Nr. / Cat. No. 46)

Nicht nur im Mittelalter fungierten Schatzkammerobjekte als Geldreserve, die ungeachtet ihres künstlerischen Wertes im Bedarfsfall eingeschmolzen wurden. Mit den politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Krisen, die Frankreich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erschütterten, bedienten sich die französischen Könige erneut aus dem Schatz, den vor allem François I (reg. 1515-1547) zusammengetragen hatte. So erließ Charles IX (reg. 1560-1574) 1563 den Befehl, 24 Objekte einzuschmelzen, darunter auch die berühmte *Saliera* (Abb. 7) des Benvenuto Cellini (1500-1571), die dank der Intervention eines Goldschmiedes in letzter Minute gerettet wurde. 1566 stand die Saliera erneut im Visier: Sie wurde zusammen mit 29 weiteren Schatzkammerwerken zum Einschmelzen freigegeben, entging aber wieder dem Schmelztiegel im letzten Moment. 1584 ließ Henri III (reg. 1574-1589) nicht weniger als 215 Werke der Goldschmiedekunst einschmelzen. Betroffen waren nicht nur Prunkgeschirr und Reliquiare, sondern auch Hartsteingefäße mit Silber- und Goldfassungen. So schrumpfte der königliche Schatz allmählich, bis er so gut wie ganz verschwunden war.[6]

An diesen extremen Fällen von Versilberungen zeigt sich, daß Pretiosen nicht vorrangig wegen ihres künstlerischen Wertes geschätzt und gehortet wurden, obwohl es sich bei den meisten um regelrechte Kunstwerke handelte. Vielmehr standen bei Schatzkammerobjekten ihre Materialität und der daraus resultierende Wert im Vordergrund. Der Materialwert entstand allerdings nicht nur durch Verarbeitung von Edelmetallen und Edelsteinen, die bei Bedarf durch Einschmelzung bzw. Abschlagen in den wirtschaftlichen Kreislauf zurückgeführt werden konnten. Als ebenso wertvoll galten seltene Objekte mit transzendentalen Eigenschaften.



Not only in the Middle Ages did the contents of treasuries function as financial reserves that could, despite their value as art objects, be melted down. Since France was battered by political, economic and social crises in the latter half of the sixteenth century, the French kings again helped themselves to the treasure they had inherited, which had been amassed chiefly by François I (r. 1515-1547). In 1563, Charles IX (r. 1560-1574) issued an order to have twenty-four objects melted down, including even the celebrated Saliera *(Fig. 7) by Benvenuto Cellini (1500-1571), which was saved from destruction at the last minute by the intervention of a goldsmith. In 1566, the* Saliera *was again threatened with liquidation: along with twenty-nine other objects from the treasury it was approved for melting down but once again eluded the crucible at the last minute. Henri III (r. 1574-1589) had no fewer than 215 works in gold melted down in 1584. Among those destroyed were not only banquet services and reliquaries but also vessels in hard stone with silver and gold mounts. Thus, the French royal treasure gradually dwindled until it was almost all gone.*[6]

These extreme examples of royal liquidation of assets indicate that treasures were not primarily appreciated and hoarded for their aesthetic value even though most of those pieces were works of art in their own right. On the contrary, the materials objects in treasuries were made of and the value of those materials had priority. Their material value, however, was estimated not only on the basis of their being worked of noble metals and precious stones, which at need could be reintroduced to the economic cycle if the stones were broken out and the objects melted down, etc. Rare objects with transcendental qualities were regarded as just as valuable as such easily convertible assets.

(Abb. 7)

Saliera

BENVENUTO CELLINI . FLORENZ, 1540-1543
GOLD, EMAIL . HÖHE 26 CM . WIEN, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, KUNSTKAMMER, INV. NR. KK 881

(Fig. 7) . **Saliera** . BENVENUTO CELLINI
FLORENCE, 1540-1543 . GOLD, ENAMEL
HEIGHT 26 CM . VIENNA, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, KUNSTKAMMER, INV. NO. KK 881



Zu den spirituell wertvollen Schatzkammerobjekten zählen in erster Linie Reliquien. Ihr unermeßlicher Wert rührt aus der Transzendenz her, die dem ansonsten unspektakulären Knochen, Holzsplitter oder Stoffstück anhaftet, weil diese in unmittelbarem Zusammenhang mit einer biblischen Gestalt oder einem Heiligen stehen (Abb. 8). Transzendenz kennzeichnet auch die Regalien, die in der Schatzkammer als Herrschaftsinsignien prominent inszeniert waren. Krone, Zepter sowie Krönungsornate galten als wertvolle Kleinodien und zugleich als Vergegenständlichung landesherrlicher Macht. Weiterhin zählen zu den transzendentalen Schatzkammerobjekten seltene Naturalien wie Korallen, Kokosnüsse, Straußeneier, Rhinozeroshorn (Abb. 9) und vor allem „Einhörner“ (Abb. 10), d.h. Narwal-Stoßzähne. Diese exotischen Naturalien galten aufgrund ihres mystischen Charakters als Apotropäa, d.h. als Allheilmittel, die gleichsam Vergiftungen sowie Erkrankungen aller Arten abwehren sollten und daher wortwörtlich mit Gold aufgewogen wurden. Stoßzähne des Narwals wurden meistens zu Pulver gerieben und in der Apotheke verkauft. Einige wurden auch mit Silber und Gold gefaßt und fanden so Eingang in die bedeutendsten Schatzkammern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit.[7]

Jean de Berry besaß mehrere „corne[s] d’une unicorne“, die ihm u.a. der Papst und der König von Navarra verehrt hatten.[8] Auch Lorenzo de’ Medici (1449-1492) war stolzer Besitzer eines Einhornes, das in seinem Nachlaßinventar die höchste Schätzung erzielte – über alle anderen Kunstwerke hinaus, die der florentinische Patrizier zusammengetragen hatte.[9] Vincenzo I Gonzaga (reg. 1587-1612) besaß lediglich ein Einhorn mit abgeriebener Spitze, das ungeachtet dessen unter seinen Favoriten rangierte: „Das ist dem Hertzogen von Mantua sonderlich lieb“, berichtet ein Zeitgenosse, „und würt von ihme für ein grossen Schatz gehalten.“[10]

Reliquaries tended to be the objects of greatest spiritual value in treasuries. What made them so inestimably precious was the transcendency informing otherwise modest bones, splinters of wood or pieces of cloth because these relics were directly associated with biblical figures or saints (Fig. 8). Transcendency is also inherent in the regalia which were showcased in treasuries as insignia of power. Crowns, sceptres and coronation robes and jewels were regarded as valuable treasures and at the same time as embodying monarchical power. Further, rare naturalia *such as pieces of coral, coconuts, ostrich eggs, rhinoceros horns (Fig. 9) and above all ‘unicorn horns’ (Fig. 10), i.e. narwhal tusks, also counted as transcendental Schatzkammer objects. The mystic character of these exotic marvels of nature caused them to be viewed as apotropaic, i.e. as universal remedies which could ward off, as it were, the effects of poisoning and disease of all kinds; hence, they were literally worth their weight in gold. Narwhal tusks were usually ground to powder and sold by apothecaries. Some found their way into the most important treasuries of the Middle Ages and the early modern age because they were mounted in gold and silver.*[7]



(Abb. 8)

Höfisches Bergkristall-Reliquiar

FREIBURG IM BREISGAU, UM 1600 . MONTIERUNG: AUGSBURG ODER STRASSBURG, UM 1600 . MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Fig. 8) . **Court rock-crystal reliquary** . FREIBURG IM BREISGAU, CA 1600 . MOUNT: AUGSBURG OR STRASBOURG, CA 1600 MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Kat. Nr. / Cat. No. 58)

Jean de Berry owned several 'corne[s] d'une unicorne', which had been presented to him by the Pope and the king of Navarre et al.[8] *Lorenzo de' Medici (1449-1492) was another proud owner of a unicorn horn, which was appraised as the most valuable item in the inventory of his estate – surpassing in value all the other works of art the Florentine patrician had collected.*[9] *Vincenzo I Gonzaga (r. 1587-1612) owned only one unicorn horn, with its tip worn down, but despite this defect it ranked among his favourite possessions: 'That is particularly prized by the Duke of Mantua', reported a contemporary, 'and is regarded by him as a great treasure'.*[10]

(Abb. 10)
Renaissance-„Einhorn"
NARWAL-ZAHN . HÖHE 250 CM . MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE
(Fig. 10) . **Renaissance 'unicorn'** . NARWHAL TUSK . HEIGHT 250 CM
MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Abb. 9)
Rhinozeroshorn-Pokal
DEUTSCH, UM 1600 . RHINOZEROSHORN GEDRECHSELT . SILBER FEUERVERGOLDET
HÖHE 16 CM . MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE
(Fig. 9) . **Rhinoceros-horn goblet** . GERMAN, CA 1600 . RHINOCEROS HORN TURNED
SILVER FIRE-GILT . HEIGHT 16 CM . MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE



Auch wenn Einhörner zu den wertvollsten und teuersten Schatzkammerobjekten überhaupt zählten, spielten auch Werke der Steinschnittkunst (Abb. 11) eine wichtige Rolle. Die Beliebtheit von Hartsteingefäßen bei fürstlichen Sammlern erklärt sich nicht allein durch die aufwendige Bearbeitung der seltenen Halbedelsteine, sondern auch durch ihren transzendentalen Charakter. Wie bei exotischen Naturalien rankten sich seit der Antike Mythen um die Herkunft und Entstehung von Edelsteinen, die nicht selten als Wunder der Natur beschrieben wurden. Über Jahrhunderte hinweg setzten sich gelehrte Schriften mit der allegorischen Deutung und den apotropäischen Kräften von Edelsteinen auseinander. Bergkristall (Abb. 12), zum Beispiel, wird von Plinius als Ergebnis der Versteinerung vereisten Wassers beschrieben; später wurde der durchsichtige Stein als Symbol für die Reinheit Christi und der Jungfrau Maria interpretiert und in der Medizin als Heilmittel gegen schwache Nerven, Schwäche, Angst, Augen-, Hals-, Herz- und Magenschmerzen und sogar zur Vermehrung der Muttermilch genutzt.[11] Der seltene Lapislazuli (Abb. 11) wurde wiederum als Aphrodisiakum verwendet, da er im antiken Rom als Stein der Göttin Aphrodite galt.[12] Amethyst bewahrte angeblich vor Trunkenheit und Serpentin schützte vor Vergiftungen.[13] Trinkgefäße aus solchen Steinarten garantierten dem Besitzer somit nicht nur ästhetisches Vergnügen, sondern auch anhaltende Gesundheit.

Even though unicorn horns were prized as some of the most valuable and expensive objects for treasuries, works in cut stone (Fig. 11) also played an important role. The popularity of hardstone vessels among princely collectors cannot be explained solely by the fact that they represent the elaborate working of rare semiprecious stones. Their transcendental character is also significant in this connection. Myths about the origin and creation of precious stones, which were often described as marvels of nature, had been indissolubly linked with them since Greco-Roman antiquity. For centuries, treatises by learned scholars discussed the allegorical interpretation and the apotropaic powers of precious stones. Rock crystal (Fig. 12), for example, is described by Pliny the Elder as the result of frozen water turning to stone. Later, the transparent stone was interpreted as symbolising the purity of Christ and the Virgin and was used in medicine as a remedy for weak nerves, weakness, anxiety, pains in the eyes, throat, heart and stomach and even to increase lactation in nursing mothers.[11] Rare in antiquity, lapis lazuli (Fig. 11) was used as an aphrodisiac because it was regarded in ancient Rome as the stone sacred to the goddess Aphrodite.[12] Amethyst was supposed to protect owners from drunkenness, and serpentine from poisoning.[13] Drinking vessels made of such stones guaranteed their owners not only aesthetic satisfaction but also lasting good health.





(Abb. 12)

Bergkristall-Stufe mit kleiner Bergkristall-Schale

SALZBURG, UM 1680 . MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Fig. 12) . **Natural sample of rock crystal with a small rock-crystal cup** . SALZBURG, CA 1680 . MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Kat. Nr. / Cat. No. 34)

Die befestigten Schatzkammern des Spätmittelalters und der Renaissance

Aufgrund ihres enormen Wertes unterstanden Schatzkammerobjekte besonderer Sicherheitsvorkehrungen. Bereits im mittelalterlichen Schloßbau lassen sich europaweit befestigte Räume nachweisen, in denen Schätze und wichtige Dokumente sicher verwahrt werden. Diese Schatzkammern waren seit dem 10.-11. Jahrhundert häufig an der obersten Spitze eines Wehrturmes in einem runden Raum mit begrenztem Zugang und spärlicher Befensterung untergebracht.[14] Nicht nur weltliche Herrscher sicherten so ihre Schätze vor feindlichen Angriffen und Brandgefahr, sondern auch die Päpste. In dem römischen *Castel Sant'Angelo*, der berühmten Engelsburg (Abb. 13), befanden sich spätestens seit dem 15. Jahrhundert die Schatzkammer und das Archiv des kirchlichen Oberhauptes in einem Zentralraum im sechsten Obergeschoß dieses mächtigen Rundbaus, der in der Antike als monumentales Mausoleum errichtet worden war. Für die Archivalien wurden um die Mitte des 16. Jahrhunderts hölzerne Wandschränke eingebaut, während große Truhen für den päpstlichen Schatz in der Mitte des Raumes standen (Abb. 14).



(Abb. 13) . **Castel Sant'Angelo** . ENGELSBURG . ROM, 134-139 N.CHR.

(Fig. 13) . **Castel Sant'Angelo** . CASTLE OF THE HOLY ANGEL . ROM, 134-139 AD

Solche Räume existierten auch in weltlichen Residenzen, so etwa in dem *Castello di Porta Giovia* (heute als *Castello Sforzesco* bekannt), dem Wohnsitz der Sforza in Mailand. Hier befand sich die Schatzkammer der Herzöge von Mailand seit dem späten 15. Jahrhundert in dem befestigten Turm, der als *Rocca* bezeichnet wurde. In dem Hauptraum war das „arzenti grossi", d.h. das Silbergeschirr und die anderen Silberwerke, auf umlaufenden Regalen an den Wänden aufgestellt, während in der benachbarten Kammer Dokumente, Hartsteingefäße und „gioie" aufbewahrt wurden, d.h. Juwelen und kleinformatige Pretiosen.[15] In Frankreich gehörte das Modell des Schatzkammer-Turmes ebenfalls zu den Archetypen des Schloßbaus. Mit seiner Thronbesteigung im Jahre 1364 hatte König Charles V von Frankreich den mittelalterlichen Louvre zur Hauptresidenz und zum Zentrum des Hofes ausbauen lassen. Verschiedene Quellen belegen, daß in dem runden Turm im Hof der Vierflügelanlage eine Schatzkammer untergebracht war – am wohl sichersten Ort im Schloß, war doch dieser Wehrturm mit Graben und Zugbrücke ausgestattet.[16] Der königliche Schatz wurde dort in einem gewölbten, offenbar fensterlosen Raum aufbewahrt, in dem 30 kleine Kerzenhalter und eine silberne Öllampe als Lichtquellen aufgestellt waren.

Fortified treasuries in the late Middle Ages and the Renaissance

Because they were worth so much, objects in treasuries were subject to special security measures. Medieval castles throughout Europe reveal fortified rooms in which treasures and important documents were kept safe. Such treasuries were from the tenth and eleventh centuries on often situated at the top of a keep or fortified tower in a round room with limited access and sparse fenestration.[14] *Secular rulers were not the only ones to safeguard their treasures from hostile attack and fire in this way. Popes did the same. From the fifteenth century on, the treasury and archives at the disposal of the head of the Church were kept in a central room on the sixth floor of the* Castel Sant'Angelo*, the famous Roman 'Castle of the Holy Angel' (Fig. 13), a massive cylindrical building erected in antiquity as a monumental mausoleum. In the mid-sixteenth century, wooden cabinets were built in to house the archives while large chests containing the papal treasures were placed in the middle of the room (Fig. 14).*



(Abb. 14) . **Die päpstliche Schatzkammer** . IN DER RÖMISCHEN ENGELSBURG SEIT DEM 16. JAHRHUNDERT

(Fig. 14) . **The Pope's treasury** . IN THE ROMAN CASTEL SANT'ANGELO SINCE THE 16TH CENTURY

Rooms of this kind also existed in secular seats of power, for instance in the Castello di Porta Giovia *(now known as the* Castello Sforzesco*), the seat of the Sforzas in Milan. The treasury of the Dukes of Milan was there from the late fifteenth century on in a fortified tower known as the* Rocca*. The main room contained the 'arzenti grossi', i.e. the plate and other works in silver, on shelves running around the walls while documents, hardstone vessels and 'gioie', that is, jewels and treasures on a small scale, were kept in the adjacent chamber.*[15] *In France, the treasury in a tower model also belonged to the archetypes of castle architecture. On ascending the throne in 1364, Charles V had the medieval Louvre enlarged into the main royal residence and the centre of his court. Various sources attest that a treasury was housed in the round tower in the courtyard – in what was presumably the most secure place in the castle since this keep boasted a moat and drawbridge.*[16] *The royal treasures were kept there in a vaulted, evidently windowless, room, in which thirty small candlesticks and a silver oil lamp were set up to provide light.*

Meistens wurden derartige Räume mit doppelten Eisentüren gesichert – so etwa der Schatz von San Marco in Venedig. Als der württembergische Baumeister Heinrich Schickhardt (1558-1635) im Jahre 1600 Venedig besichtigte, erwähnte er in seinem Reisebericht, der weltberühmte *Tesoro* sei „mit vier Eisernen Thüren wol verwahrt" (Abb. 15).[17] Wem der Schlüssel zur Schatzkammer anvertraut wurde, war Gegenstand ernsthafter Überlegungen. Der Herrscher selbst besaß einen Schlüssel, da er aus staatspolitischen und wirtschaftlichen Gründen jederzeit Zugang zu dem Schatz haben mußte. Als Gian Galeazzo Sforza (reg. 1476-1494) 1480 die Schätze im Turm des Mailänder Schlosses neu inventarisieren ließ, vermerkte er in seinem schriftlichen Erlaß, es gäbe insgesamt vier Schlüssel zur Schatzkammer: einer beim *Castellano*, einer bei seiner Mutter Bona von Savoyen (1449-1503) und zwei weitere bei ihm selbst.[18] Mit der Zunahme an Hofämtern im 16. und 17. Jahrhundert fiel die Schlüsselgewalt nicht selten in die Zuständigkeit des Kämmerers bzw. Oberkämmerers, der die Finanzen des Fürstentums verwaltete. Als dem Geheimen Kämmerer Georg Löben 1681 die Aufsicht über das Dresdner Schatzgewölbe übertragen wurde, wurde dieser angehalten, „alle schuldige Sorgfalt zu tragen, wie er dem anvertraueten Schlüssel, wozu daß ist, einig und allein in seiner Hand und Gewahrsam behalten, und keinem Diener anvertrauen, noch auch iemanden wer nicht Unser – oder Unsers Ober Cämers wegen dahin geschickt".[19] In mancherlei Hinsicht ist die kurfürstlich-sächsische Schatzkammer im Dresdner Schloß paradigmatisch für jenen Typus von Sammlungsräumen, der hier als befestigte Schatzkammer beschrieben wurde und bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts als Bestandteil des europäischen Schloßbaus währte.

Rooms of this kind were usually secured with iron double doors – the Treasury of San Marco in Venice is a good example. When the Württemberg master builder Heinrich Schickhardt (1558-1635) visited Venice in 1600, he mentioned in his account of his travels that the world-famous tesoro *was 'well-secured with four iron doors' (Fig. 15).[17] Who was to be entrusted with the keys to the treasury was the subject of serious consideration. The ruler himself possessed a key because he had to have access to the treasure at any time for political and economic reasons. When Gian Galeazzo Sforza (r. 1476-1494) had a new inventory of the treasures in the tower at the Milan palace drawn up in 1480, he noted in writing in a decree that there were four keys in all to the Milan Treasury: one with the* castellano *(the castellan or governor of the castle), one with his mother, Bona of Savoy (1449-1503), and two others he kept to himself.[18] With the number of court offices growing in the sixteenth and seventeenth centuries, the power of the keys was often the responsibility of the chamberlain or the treasurer who administered a principality's finances. When Georg Löben, the Lord Chamberlain of the Royal Household, was appointed in 1681 to oversee the Dresden Treasure Vault, he was exhorted 'to take all due care to keep the key entrusted to him, for which this is, solely in his hands and keeping and not to entrust it to any servant or any one else who[m] Our Treasurer has not sent there – or who has not been sent there on Our Treasurer's behalf'.[19] In many respects, the Electoral Saxon Schatzkammer in the Dresden palace exemplifies the type of collection rooms that have been described here as fortified treasuries, which persisted as part of European palace architecture until the early eighteenth century.*

(Abb. 15)

Tresor mit Moosachat-Deckelpokal

JOHANN GEORG KOBENHAUPT . STUTTGART, UM 1620 . MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Fig. 15) . **Strongbox with moss agate covered cup** . JOHANN GEORG KOBENHAUPT . STUTTGART, CA 1620

MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Kat. Nr. / Cat. No. 8)



(Abb. 16)
Kurfürst August von Sachsen
BEGRÜNDER DER DRESDNER KUNSTKAMMER . LUCAS CRANACH D.J. . DRESDEN, NACH 1565
ÖL AUF LEINWAND . 214,5 X 103 CM . WIEN, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, INV. NR. GG_3252
(Fig. 16) . **Augustus, Elector of Saxony** . FOUNDER OF THE DRESDEN KUNSTKAMMER
LUCAS CRANACH THE YOUNGER (1515-1586) . DRESDEN, AFTER 1565 . OIL ON CANVAS . 214.5 X 103 CM
VIENNA, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, INV. NO. GG_3252

Als „Geheime Verwahrung“ wurden seit dem späten 16. Jahrhundert vier zusammenhängende Räume mit einer Gesamtfläche von etwa 400 qm bezeichnet, die im Dresdner Residenzschloß im Erdgeschoß des Westflügels (Abb. 17) lagen und die Kurfürst August (reg. 1553-1586, Abb. 16) zur Schatzkammer umgestalten ließ.[20] Besser bekannt sind diese Räume heute als „Grünes Gewölbe“ – eine Bezeichnung, die seit 1572 aktenkundig ist und sich ursprünglich auf die grün gestrichenen Architekturteile dieser Räume bezieht. Das Grüne Gewölbe diente bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts ähnlich wie die befestigten Schatzkammern des Mittelalters zur sicheren Aufbewahrung von Edelmetall und kostbaren Objekten. Meterdicke Mauern, starke Innentüren und eiserne Fensterläden schützten die eingelagerten Güter vor Feuer und Diebstahl.

Der Hauptnutzer der Schatzkammer im Grünen Gewölbe war der Kurfürst selbst. Dies zeigt sich eindeutig an der Lage dieser Raumfolge im gesamten Schloßverband. In der Tat lag das Grüne Gewölbe unter den Gemächern des Kurfürsten und war direkt mit diesen durch eine innenliegende Wendeltreppe verbunden, die von der Schatzkammer im Erdgeschoß über die kurfürstlichen Wohngemächer im ersten Obergeschoß und die kurfürstlichen Paradegemächer im zweiten Obergeschoß weiter nach oben zur Kunstkammer und zur Drechselwerkstatt des Kurfürsten unter das Dach führte.[21]

In mehreren mitteldeutschen Schlössern des 16. Jahrhunderts findet sich dieselbe Grundrißdisposition wieder, in der Schatzkammer, Wohngemächer, Kunstkammer und/oder fürstliche Werkstätte eine vertikale Raumeinheit bilden.[22] Diese Raumkonstellation widerspiegelte die wesentlichen Elemente, auf welche der Herrschaftsanspruch des Renaissance-Fürsten aufbaute: Die Wohn- und Paradegemächer bildeten das Zentrum gesellschaftlichen und politischen Agierens des Landesherrn, die Kunstkammer und die dazugehörigen Werkstätten dienten seiner intellektuellen und praktischen Auseinandersetzung mit Kunst in Analogie zur Kunst des Regierens, und die Schatzkammer bürgte für die finanziellen Ressourcen des Fürstentums.



(Abb. 17) . **Westflügel des Dresdner Residenzschlosses** . MIT SCHATZKAMMER IM ERDGESCHOSS

(Fig. 17) . **West wing of the Dresden Residenz** . WITH THE SCHATZKAMMER ON THE GROUND FLOOR

The Elector Augustus (r. 1553-1586, Fig. 16) had a suite of four adjoining rooms covering a surface area of about 400m² on the ground floor of the west wing of the Dresden Residenz *(Fig. 17), which had been designated a 'Secret Vault' ['Geheime Verwahrung'] since the late sixteenth century, converted into a Schatzkammer.*[20] *Now these rooms are better known as the 'Green Vault' ['Grünes Gewölbe'] – recorded since 1572, a name that originally referred to the architectural elements of these rooms that were painted green. Like medieval fortified treasuries, the Green Vault was used until the early eighteenth century as a secure space for keeping noble metals and precious objects safe. Walls metres thick, strong inner doors and iron window shutters protected the treasures deposited there from fire and theft.*

The main user of the treasury in the Green Vault was the Elector himself. This is unequivocally shown by the location of this suite of rooms in the palace complex viewed as a whole. In fact, the Green Vault was directly below the Elector's apartments and linked with them by an interior spiral staircase. The staircase led from the treasury on the ground floor through the Electoral apartments on the first floor and the Electoral Paradegemächer *[formal rooms] on the second floor on up to the Elector's Kunstkammer and turning workshop under the roof.*[21] *The same vertical arrangement recurs in several central German castles built in the sixteenth century. In all of them, a treasury, apartments, Kunstkammer and/or princely workshops form a vertical spatial unit.*[22] *This arrangement of such rooms reflected the essential elements on which Renaissance princes built their claim to power: the private and formal apartments formed the centre of princely social and political activity; the Kunstkammer and the workshops that belonged to this inner complex fostered his intellectual and practical dealings with art, hence were analogous to the art of ruling; and the treasury vouched for the financial resources of the principality.*

Wie sahen aber konkret jene Ressourcen aus, die in der Schatzkammer verwahrt wurden? Ein Inventar aus dem Jahre 1588 belegt, daß im Grünen Gewölbe sechs hohe Schränke standen, die mit seltenen Erzstufen, goldenen und silbernen Kästchen (Abb. 18), Bernsteinarbeiten, vergoldetem Silbergeschirr und 60 Gefäßen aus Bergkristall (Abb. 19) gefüllt waren.[23] Diese Aufzählung von Kostbarkeiten beschwört das Bild einer Schausammlung repräsentativen Charakters herauf. Dies war jedoch nicht der Fall. Anders als die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer, die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts einem immer größeren Besucherkreis öffnete, wurde das Grüne Gewölbe – nicht ohne Grund auch „Geheime Verwahrung" genannt – grundsätzlich nicht besichtigt. Als sich 1629 der berühmte Augsburger Diplomat und Kunstkenner Philipp Hainhofer (1578-1647) in Dresden aufhielt, durfte er die kurfürstliche Kunstkammer im dritten Obergeschoß des Schlosses besichtigen. Das Grüne Gewölbe blieb ihm allerdings verschlossen. Darüber berichtete er in einem anderen Zusammenhang und zwar nur vom Hörensagen: Es „werden vil tausent in das schöne schatz gewelb deponiert, in welchem auch, neben den silbernen die gantz guldine [Gulden], vnd die auß edlen stainen und Cristallen gemachte geschürre verwahret, vnd etlich million goldes hier innen verborgen werden".[24] Demnach lagerten im Grünen Gewölbe nicht nur kostbare Hartsteingefäße, sondern auch die Währungsreserve des Landes, die sich aus geprägten Münzen wie auch barem Gold zusammensetzte. Zusätzlich wurden hier wichtige Archivalien und allerlei Luxuswaren aufbewahrt: persönliche Güter und kostspielige Genußmittel für die Herrscherfamilie, darunter Schnupftabak, Stoffe oder neu eingetroffene Kunstwerke.[25]

(Abb. 18)
Zwei Miniatur-Deckelkörbe
HANS JAMNITZER, ZUGESCHR. . NÜRNBERG, UM 1600 . MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE
(Fig. 18) . **Two miniature lidded baskets** . HANS JAMNITZER, ATTR. . NUREMBERG, CA 1600
MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE
(**Kat. Nr. / Cat. No. 32**)



What were in fact the resources kept in the treasury? An inventory drawn up in 1588 shows that six high cabinets standing in the Green Vault were filled with rare ore samples, gold and silver boxes (Fig. 18), ambers, silver-gilt services and sixty vessels made of rock crystal (Fig. 19).[23] This enumeration of treasures evokes the image of a display collection intended to impress. However, that was not the case. Unlike the Electoral Saxon Kunstkammer, which was made accessible to an ever larger circle of visitors in the course of the seventeenth century, the Green Vault – not without reason also called a 'Secret Vault', was categorically not open to the public. When the distinguished Augsburg diplomat and connoisseur Philipp Hainhofer (1578-1647) was staying in Dresden in 1629, he was permitted to view the Electoral Kunstkammer on the third floor of the palace but the Green Vault remained out of bounds, even to him. He reported in another connection, admittedly only on the basis of hearsay: 'Many thousands are deposited in the fine treasure vault in which, apart from the silver [guilders], all the gold guilders and the vessels made with precious stones and crystals, and several millions in gold [ingots] are also secreted'.[24] According to that account, not only were precious hardstone vessels stored in the Green Vault but also the currency reserves of the country, which consisted of both minted coins and gold ingots. In addition, important archives and all sorts of luxury items were stored there: goods that were personal possessions of the royal family's and expensive pleasure-enhancing substances they indulged in, including snuff, textiles, or recently acquired works of art.[25]

(Abb. 19)

Bergkristall-Prunkhumpen

FREIBURG IM BREISGAU, UM 1570 . MONTIERUNG: WOHL STRASSBURG, UM 1570 . MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Fig. 19) . **Magnificent rock-crystal tankard** . FREIBURG IM BREISGAU, CA 1570 . MOUNT: PROBABLY STRASBOURG, CA 1570 MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Kat. Nr. / Cat. No. 33)



(Abb. 20)

Lederfutterale für höfische Pretiosen

MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Fig. 20) . Leather cases for court pretiosa

MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE



Beweglichkeit von Schatzkammerbeständen

Die Schatzkammer war ein Speicherraum, dessen Bestände sich in erster Linie durch ihren hohen Wert auszeichneten und durch ihre Beweglichkeit. Ob Hartstein- oder Silbergeschirr, Münzen oder Tabak – die Bestände der Schatzkammer gingen ein und aus. Und weil sie besonders wertvoll und kostspielig waren, war der zuständige Kämmerer verpflichtet, alle Zu- und Abgänge sorgfältig zu verzeichnen, oder wie es in der bereits oben zitierten Instruktion an den Geheimen Kämmerer Georg Löben von 1681 heißt: „beym Inventario des Abgang zu notiren, und damit nichts verwahloset werde".[26] Insbesondere Silber- und Hartsteingefäße wurden immer wieder anläßlich von höfischen Festlichkeiten und Zusammenkünften wie Hochzeiten, Krönungsfeiern oder Reichstagen aus der Geheimen Verwahrung herausgeholt. Manchmal legten diese Kostbarkeiten weite Strecken zurück: Von Dresden reisten sie nach Breslau, Krakau und Warschau.[27] Die Tatsache, daß die wertvollsten Bestände des Grünen Gewölbes seit dem Ende des 17. Jahrhunderts verstärkt auf Reise geschickt wurden, hängt mit der Wahl von Kurfürst Friedrich August I. (reg. 1694-1733) zum König von Polen zusammen. Auch allgemein läßt sich anhand weiterer fürstlicher Schatzkammern nachweisen, daß deren Bestände höchst beweglich waren.



Portability of Schatzkammer items

A treasury was a storeroom, the contents of which were primarily distinguished by being of both great value and convenient portability. Whether hardstone or silver services, coins or tobacco – the contents of the Schatzkammer flowed in and out on a regular basis. And because they were so very valuable and extravagant, the treasurers responsible for them were obliged to list carefully all inflows and outflows, or, as it says in the instructions issued in 1681 to Georg Löben, the Lord Chamberlain of the Household: 'to note outflows in the inventory and [ensure that] nothing is in disrepair'.[26] Vessels of silver and hardstone especially were always being taken out of the vault on festive occasions at court and gatherings such as weddings, coronations, and sessions of the Imperial Diet. Sometimes these precious items had to travel long distances: from Dresden they went to Breslau (now Wrocław), Kraków and Warsaw.[27] The most valuable contents of the Green Vault travelled more often to other cities from the late seventeenth century on because Friedrich August I (r. 1694-1733), Elector of Saxony, was elected king of Poland. In general, the contents of other princely Schatzkammer have been shown to have been moved about a great deal.

Bereits im Italien des *Quattrocento* galten Schatzkammerobjekte als Statussymbole und reisten daher oft mit ihrem Besitzer zusammen. Als Lorenzo de' Medici sich 1471 als Vertreter der Republik Florenz nach Rom begab, um an den Begrüßungsfeierlichkeiten anläßlich der Wahl von Papst Sixtus IV. (reg. 1471-1484) teilzunehmen, führte er einen Großteil seines Prunksilbers mit sich. Ihn begleiteten 35 Pferde und sieben Maultiere, die mit 400 Pfund Silbergeschirr beladen waren.[28] Dies ist nur ein Beispiel von vielen, die belegen, daß wertvolle Bestände zu besonderen Anlässen den sicheren Rahmen der Schatzkammer verließen, um als Schauobjekte oder diplomatische Geschenke genutzt zu werden. Dabei wurde die wertvolle Fracht nicht einfach auf Pferd- oder Eselsrücken gepackt. Um einen schadensfreien Transport zu gewährleisten, wurde für besonders fragile Schatzkammerobjekte häufig ein paßgenaues Lederfutteral gefertigt (Abb. 20).

Laut einem Inventar aus dem Jahre 1512 bewahrte Lorenzo *il Magnifico* die Mehrzahl der Kostbarkeiten in seinem *Scrittorio* im *Palazzo Medici* (Abb. 21), darunter auch seine hochbedeutende Sammlung von Steingefäßen, in speziell angefertigten Futteralen auf.[29] Wie solche aussahen, zeigt sich an den Etuis, die sich bis heute in Dresden erhalten haben und in einer gesonderten Vitrine des Neuen Grünen Gewölbes ausgestellt sind.

Even in quattrocento *Italy, objects kept in treasuries were regarded as status symbols so their owners often took them along on their travels. When Lorenzo de' Medici went to Rome in 1471 as the representative of the Florentine Republic to take part in the ceremonies celebrating the election of Pope Sixtus IV (r. 1471-1484), he took a large part of his magnificent table silver and plate with him. He was accompanied by thirty-five pack horses and seven mules laden with table silver weighing 400 pounds.*[28] *This is just one example of many showing that valuable Schatzkammer objects left the secure vault environment to be used as display items or diplomatic presents. The valuable freight was not simply hoisted on to the back of horses or donkeys. To ensure damage-free transport, bespoke close-fitting leather sheaths or cases were made for particularly fragile Schatzkammer objects (Fig. 20).*

According to an inventory drawn up in 1512, Lorenzo il Magnifico *stored most of his treasures in his* scrittoio *at the* Palazzo Medici *(Fig. 21) including a very important collection of stone vessels, in bespoke cases.*[28] *What they looked like can be inferred from the cases that have survived in Dresden and are exhibited in a separate display-case in the new Green Vault.*



(Abb. 21)

Innenhof im Palazzo Medici

ERBAUT FÜR COSIMO IL VECCHIO AB 1444 . FLORENZ, HEUTE PALAZZO MEDICI RICCARDI

(Fig. 21) . **Court Yard in the Palazzo Medici** . BUILT FOR COSIMO IL VECCHIO FROM 1444 ON

FLORENCE, NOWADAYS PALAZZO MEDICI RICCARDI


COSMVS MED
ICES P P

Estudes und *Studioli*

Neben dem befestigten Schatzgewölbe existierte seit dem Spätmittelalter ein zweiter Typus von Sammlungsräumen, in denen Pretiosen aufbewahrt wurden: die *Estude*, im Italienischen meistens *Studiolo* genannt. Es handelt sich hierbei um einen Raum, der zu den Gemächern des Hausherrn gehörte, häufig unmittelbar neben seinem Schlafzimmer lag und wie der Name besagt, dem Studieren bzw. der geistigen Rekreation diente. In diesen Raum zog sich der Herrscher in Mußestunden zurück, um sich von den Regierungsgeschäften zu erholen – und tat dies inmitten seiner Schätze. Charles V von Frankreich verfügte nachweislich über mehrere *Estudes*, und zwar in den Schlössern, in denen er sich am häufigsten aufhielt: im Louvre, im *Hôtel Saint-Paul* in Paris sowie in den Schlössern von Melun, Saint-Germain-en-Laye und Vincennes. Durch Christine de Pisan (1364-1429) wissen wir, daß sich der König täglich am Nachmittag eine mehrstündige Pause vom Tagesgeschäft gönnte und sich in dieser Zeit in den privaten Teil seiner Gemächer zurückzog. Je nachdem, in welchem Schloß er sich gerade befand, verfügte er hierfür über ein Tagesschlafzimmer, eine *Garde-robe*, ein Oratorium und eine *Estude*. Diese Privatgemächer wurden bei Abwesenheit des Königs verschlossen und durften von keinem Besucher oder Höfling ohne explizite Erlaubnis betreten werden.[30] Die *Estude* war demnach ein höchst intimer Raum, in dem der Fürst seine Pretiosen täglich aus den hohen Schränken und Truhen herausholte, um deren Anblick zu genießen.[31]

Im Italien des *Quattrocento* erfreute sich dieser Typus von Pretiosensammlungen bei Fürsten und ambitionierten Patriziern ebenso großer Beliebtheit wie in Frankreich und Burgund: Als Ort der geistigen Erholung und der Muße gehörte das *Studiolo*, auch *Studio* oder *Scrittoio* genannt, spätestens seit der Mitte des 15. Jahrhunderts zu der traditionellen Raumausstattung des Renaissance-Palazzo.[32] Meistens in den Gemächern des Hausherrn auf dem *Piano Nobile* (in Italien das erste Obergeschoß) gelegen war das *Studiolo* ein relativ kleiner Raum, dessen Dekoration auf die Tugenden und auf die Bildung des Hausherrn verwies. Mit der Erbauung des *Palazzo Medici* (Abb. 21) in Florenz richtete Cosimo *Il Vecchio* (1389-1467, Abb. 22) in seinen Gemächern ein *Scrittoio* ein, das für die Ausprägung dieses Raumtypus als Sammlungsort ausschlaggebend wurde.[33]

Estudes *and* studioli

Apart from the fortified treasure vault, a second type of collection room in which precious objects were stored existed from the late Middle Ages onwards: the estude*, usually called* studiolo *in Italian. This was a room that was part of the head of the household's apartments, frequently adjoined his bedchamber, and, as the name indicates, was used for study or intellectual recreation. Princes would withdraw to rooms of this kind in their leisure hours to rest and recover from the burden of dealing with the affairs of the state – and chose to do so surrounded by their treasures. Charles V of France has been shown to have had several* estudes *in the* châteaux *in which he stayed most often: the Louvre, the* Hôtel Saint-Paul *in Paris and the* châteaux *of Melun, Saint-Germain-en-Laye and Vincennes. From Christine de Pisan (1364-1429) we know that the king indulged in several hours of leisure every day in the afternoons, when he would withdraw to the private rooms in his apartments to rest from the day's work. Depending on which* châteaux *he happened to be in, he had a day bedchamber, a* garde-robe*, an oratory or an* estude *at his disposal. When the king was absent, these private rooms were closed and could not be entered by visitors or courtiers without express permission.[30] The* estude *was, accordingly, a very intimate room in which the prince could take his treasures out of their high cabinets and chests for the sheer joy of being able to look at them every day.[31]*

In quattrocento *Italy, this type of treasure collection was just as popular with princes and ambitious patricians as it was in France and Burgundy: as a place for intellectual recreation and leisure, the* studiolo*, also called* studio *or* scrittoio*, had been an integral part of the traditional appointments of the Renaissance palazzo interior since the mid-fifteenth century at the latest.[32] Usually situated in the owner's apartments on the* piano nobile *(in Italy the first floor), the* studiolo *was a relatively small room, decorated to display the owner's virtues and erudition. When he had the* Palazzo Medici *(now the Palazzo Medici-Riccardi, (Fig. 21) built in Florence, Cosimo* il Vecchio *(1389-1467, Fig. 22) installed a* scrittoio *in his apartments which would become the template for this type of room as a place where collections were housed.[33]*

(Abb. 22) . **Cosimo il Vecchio de' Medici**
JACOPO DA PONTORMO . FLORENZ, UM 1518-1520 . ÖL AUF LEINWAND . 86 X 65 CM
FLORENZ, GALLERIA DEGLI UFFIZI, INV. NR. 1890:3574

(Fig. 22) . **Cosimo il Vecchio de' Medici** . JACOPO DA PONTORMO . FLORENCE, CA 1518-1520 . OIL ON CANVAS
86 X 65 CM . FLORENCE, GALLERIA DEGLI UFFIZI, INV. NO. 1890:3574

In diesem fensterlosen, 20 qm-großen Raum mit Tonnengewölbe bewahrte der einflußreiche Patrizier seine Schätze auf. Der Dichter Pietro Parenti feierte 1459 Cosimos *Scrittoio* als „trionfante et pulchri studio“ also als prächtiges und schönes Arbeitszimmer, in dem eine „große Anzahl von reich verzierten Büchern und von Alabaster- und Chalcedon-Vasen [stand], die mit Gold und Silber gefaßt sind“.[34] Ein Inventar aus dem Jahre 1465 belegt, daß ein Schwerpunkt von Cosimos Sammeltätigkeit in der Tat auf Werken der Steinschneidekunst lag: Erfaßt werden darin 50 Steinschnittobjekte mit Gold- und Silbermontierungen, davon sechs aus Bergkristall, sieben aus Jaspis und zwei aus Chalcedon.[35] Cosimos Sammlung von Steinschnitt-Kunstwerken erweiterten sein Sohn Piero (1416-1469) und vor allem sein Enkel Lorenzo (1449-1492).

Nur einige Auserwählte durften den kostbaren und intimen *Scrittoio* im *Palazzo Medici* besichtigen. Zu diesen gehörten Künstler wie der Architekturtheoretiker Filarete, eigentlich Antonio Averlino (1400-1469), der das *Scrittoio* zu Lebzeiten von Piero de' Medici kennenlernte. Filarete berichtete in seinem Architekturtraktat von 1463-64, dieses „studietto honoratissimo" sei für Piero ein Zufluchtsort, an den er sich ähnlich wie Charles V regelmäßig zurückzog. Piero litt an der Gicht, was ihm den Beinamen *il Gottoso* einbrachte; nur in seinem *Scrittoio* gelang ihm laut Filarete, sich mit den zahlreichen Kunstwerken aus Stein, Silber und Gold von seinen Schmerzen abzulenken.[36]

Mehr noch als Piero legte sein Sohn Lorenzo eine wahre Begeisterung für Pretiosen aus Stein an den Tag. So stellte ihn der Maler Giorgio Vasari (1511-1574) in seinen Künstlerviten als Kunstliebhaber vor, „der sich sehr an Steinschnitt und antiken Kameen erfreute“ und „davon eine große Anzahl zusammengetragen [habe] – vorrangig aus Chalcedon, Karneol, und anderen Arten von geschnittenen Steinen“.[37] In der Tat bestätigt das Nachlaßinventar von Lorenzo de' Medici aus dem Jahre 1492 den beträchtlichen Zuwachs der Steinschnitt-Kunstwerke in seinem Besitz.

Während diese Sammlungen nach seinem Tod der Florentiner Republik zum Opfer fielen, verkauft wurden und erst später nach Florenz zurückkehrten, währte die Leidenschaft der Medici-Familie für Schatzkammer-Objekte, insbesondere für Werke der Steinschneidekunst, über Jahrhunderte hinweg. Mit ihrer neuen Würde als Großherzöge der Toskana und mit dem Erbauen des *Palazzo Vecchio* als Wohn- und Regierungssitz, setzten die Medici ihre Sammelpolitik fort. Unter den „gioie di diverse sorti", d.h. Juwelen verschiedener Art, die Cosimo I (reg. 1537-1574) in seinem *Scrittoio di Calliope* zeigte, zählten im Jahre 1560 neben kleinen Bronzeplastiken und antiken Münzen etwa 30 Gefäße aus Bergkristall und acht aus anderen Halbedelsteinen.[38]

The influential patrician kept his treasures in this barrel-vaulted, windowless room that measured 20m². In 1459, the poet Pietro Parenti praised Cosimo's scrittoio *as a 'trionfante et pulchri studio', a magnificent and beautiful study, in which a 'large number of richly decorated books and vases in alabaster and chalcedony [stood] which are mounted in gold and silver'.*[34] *An inventory dating from 1465 verifies that Cosimo's focus in collecting was indeed on cut stone: fifty cut-stone objects mounted in gold or silver, six of them of rock crystal, seven of jasper and two of chalcedony, are listed.*[35] *Cosimo's son, Piero (1416-1469), enlarged his father's collection of art works in cut stone, and his grandson, Lorenzo (1449-1492), added even more to it.*

Only a select few were permitted to visit the precious and intimate scrittoio *in the* Palazzo Medici. *Among those privileged visitors were artists, such as Filarete, the architecture theorist – the* nom de plume *of Antonio Averlino (1400-1469) – who became familiar with the* scrittoio *during Piero de' Medici's lifetime. In the treatise on architecture Filarete wrote in 1463-64, this 'studietto honoratissimo' was a retreat for Piero, to which he, like Charles V of France, regularly withdrew. Piero suffered from gout, which earned him the epithet* il Gottoso. *Only in his* scrittoio *amid the many art works made of stone, silver and gold did Piero manage to find sufficient distraction from the chronic pain, according to Filarete.*[36]

Piero's son, Lorenzo, showed even more enthusiasm for precious objects in cut stone than Piero had. In his Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects, *the painter and art theorist Giorgio Vasari (1511-1574) presents Lorenzo as an art lover 'who greatly delighted in stone-cutting and ancient cameos' and 'amassed a large number of them – chiefly of chalcedony, carnelian and other types of cut stone'.*[37] *The 1492 inventory of Lorenzo de' Medici's estate does indeed confirm a considerable increase in the number of art works of cut stone in his possession.*

Although those collections fell victim to the Florentine Republic after his death, were sold, and did not return to Florence until later, the Medici family retained their passion for Schatzkammer objects, especially for works in cut stone, for centuries. Basking in their new grandeur as the grand dukes of Tuscany and occupied with building the Palazzo Vecchio *as their home and the seat of their government, the Medici continued their acquisitions policy. Among the 'gioie di diverse sorti', i.e. jewels of various kinds, which Cosimo I (r. 1537-1574) displayed in his* Scrittoio di Calliope*, there were some thirty rock-crystal vessels and another eight carved of other semiprecious stones as well as small bronze statues and ancient coins.*[38]


MARIA

Auch Francesco I (reg. 1574-1587, Abb. 23) profilierte sich als bedeutender Sammler. Das *Studiolo*, das Vasari 1569-1570 im *Palazzo Vecchio* für ihn einrichtete, gehörte allerdings einem neuen Sammlungstypus an. Vasari erklärte zwar 1570 in einem Brief, es handele sich um eine *Guardaroba*, d.h. einen Aufbewahrungsraum „für Sachen, die selten und aufgrund ihres finanziellen oder künstlerischen Wertes kostbar sind, das heißt Juwelen, Medaillen, Steinschnitt-Kunstwerke, Kristall-Arbeiten und Gefäße, geistreiche und vergleichbare Objekte von geringer Größe, die je nach Gattung verschiedenen Schränken zugeordnet werden".[39]

Anders als in den bisher erwähnten Sammlungen fanden sich jedoch im *Studiolo* von Francesco nicht nur Pretiosen, Kunstwerke und Schriften, sondern auch Naturalien, die in den *Estudes* des 15. Jahrhunderts so gut wie keine Rolle spielten und in den *Studioli* des 16. Jahrhunderts spärlich vertreten waren.[40] Francescos *Studiolo* unterlag einem Gesamtkonzept, das sich um das Verhältnis von Natur und Kunst drehte. Vasari bemerkte daher zu den Exponaten: „Solche Sachen gehen nicht alle aus der Natur bzw. aus der Kunst hervor, vielmehr haben wir beides zusammen, wobei das eine dem anderen hilft, etwa, um ein Beispiel zu nennen, wenn die Natur ihre Diamanten, Carbone oder Kristalle hervorbringt sowie andere rohe und unförmige Materien zusammenfügt und die Kunst diese bereinigt, beschneidet, graviert, etc."[41]

Demnach stand hier nicht die Kostbarkeit eines Hartsteingefäßes im Vordergrund, sondern die Fähigkeit des Künstlers und allgemein des Menschen, den Stein zu bearbeiten, d.h. auch seine natürliche Umwelt zu gestalten und künstlerisch zu überhöhen – ein Topos, der für die Kunst- und Wunderkammer der Renaissance charakteristisch ist.

Francesco I (r. 1574-1587, Fig. 23) also earned a reputation as an important collector. However, the studiolo *that Vasari installed for him in the* Palazzo Vecchio *1569-1570 represented a new type of collection. Vasari did explain in a letter dated 1570 that the room was a* guardaroba, *that is, a room for storing 'things that are rare and precious for their financial value or as art, that is, jewels, medallions, art works and vases in cut stone, ingeniously wrought, and similar things that are not too large, which are assigned by genre to the appropriate cabinets'.*[39]

Unlike the collections hitherto discussed, Francesco's studiolo *contained not only precious items, art works and writings but also* naturalia, *marvels of nature, which played virtually no role at all in the* estudes *of the fifteenth century and were only sparsely represented in sixteenth-century* studioli.[40] *Francesco's* studiolo *was informed by an overall concept that concerned the relationship between nature and art. Hence Vasari noted on the exhibits: 'Such things do not emerge exclusively from either nature or art; on the contrary, we have both together, with one helping the other, as, to give one example, when Nature gives her diamonds, coal or crystals and raw and unshaped materials are assembled and art cleans, cuts, engraves them, etc.'*[41]

To judge by that statement, the focus was not on the monetary value of a hardstone vessel but rather on the artist's skill, indeed on man's ability in general to work stone, i.e. also to design his natural environment and heighten it with art – a topos characteristic of Renaissance Kunst- and Wunderkammer.

(Abb. 23)

Francesco I in seiner Glashütte

GIOVANNI MARIA BUTTERI . FLORENZ, 1570-1572 . FLORENZ, PALAZZO VECCHIO, *STUDIOLO* VON FRANCESCO I

(Fig. 23) . **Francesco I in his glassworks** . GIOVANNI MARIA BUTTERI . FLORENCE, 1570-1572

FLORENCE, PALAZZO VECCHIO, FRANCESCO I'S *STUDIOLO*

Schatzkammer versus Kunstkammer

Spätestens um die Mitte des 16. Jahrhunderts haben sich zwei typologisch unterschiedliche Sammlungsräume im Schloßbau herauskristallisiert: einerseits die befestigte Schatzkammer, meistens ein gewölbter Raum im Erdgeschoß, der als Speicher für Kostbarkeiten dient und lediglich den Herrschern zugänglich ist, andererseits die Kunst- und Wunderkammer. Letztere entsteht aus dem *Studiolo* bzw. der *Estude* und liegt in unmittelbarer Nähe der fürstlichen Gemächer. Sie unterscheidet sich von ihrem Vorgänger durch die universalistischen Ausstellungsprinzipien, nach denen die Exponate ausgewählt und inszeniert sind. Die fürstliche Kunstkammer ist ein Protomuseum, das sich im Laufe des 17. Jahrhunderts einem immer größeren Kreis von Besuchern öffnet.[42]

Im Gegensatz dazu ist die Schatzkammer ein geschlossener Raum. Was die Exponate anbelangt, läßt sich keine klare Trennungslinie zwischen Schatzkammer und Kunstkammer ziehen. Beispielsweise fanden sich im Grünen Gewölbe laut einem Inventar von 1588 neben zahlreichem Prunksilber auch Bernsteinarbeiten (Abb. 24), Erzstufen, Korallen-Kunstwerke, Kokosnuß- und Straußeneipokale sowie Bergkristallgefäße – kurzum zahlreiche Objekte, die zum Kanon der Kunst- und Wunderkammer zählen.[43] Weil sich die Sammlungsbestände im „Geldgewölbe" oft von den Exponaten der Kunstkammer kaum unterschieden und Objekte teils von einer Sammlung in die andere wanderten, existierte auch keine stringente Trennung zwischen beiden Sammlungstypen im Sprachgebrauch des 16. und 17. Jahrhunderts. Nicht selten wurden fürstliche Sammlungen lapidar als „Kunst- und Schatzkammer" bezeichnet.[44]

Schatzkammer versus Kunstkammer

By the mid-sixteenth century at the latest, two typologically different collection spaces had emerged in palace architecture: on the one hand, the fortified treasury, usually a vaulted ground-floor room used to store valuables, to which only rulers had access, on the other, the Kunst- and Wunderkammer. The latter developed out of the studiolo *or* estude *and was situated in the immediate vicinity of the princely apartments. It differed from its predecessor because it was informed by universalist exhibition principles according to which the exhibits were selected and displayed. The princely Kunstkammer was a protomuseum, which became accessible to an ever growing circle of visitors in the course of the seventeenth century.*[42]

Unlike the Kunstkammer, the Schatzkammer was a closed room. As far as exhibits and contents are concerned, it is difficult to distinguish clearly between the two. For example, according to an inventory drawn up in 1588, the Green Vault contained not only magnificent silver but also amber (Fig. 24), unusual ore samples, art works made of coral, coconut and ostrich-egg cups and rock-crystal vessels – in short, numerous objects that belong to the Kunst- and Wunderkammer canon.[43] Language usage did not distinguish stringently between the two types of collection in the sixteenth and seventeenth centuries as no strict distinction was drawn between the contents of the collection in the 'money vault' and the exhibits in the Kunstkammer because objects were often shifted from one collection to the other. Princely collections were often tersely subsumed under the term 'Kunst- und Schatzkammer' ('Art and Treasure Chamber').[44]

(Abb. 24)

Bernsteinkostbarkeiten der Renaissance und des Barock

NORDOSTDEUTSCH, 17.-18. JAHRHUNDERT . MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Fig. 24) . **Amber treasures from the Renaissance and Baroque** . NORTH-EAST GERMAN, 17TH-18TH CENTURIES

MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

Nichtsdestoweniger unterscheidet sich die Kunst- und Wunderkammer um 1600 deutlich von der Schatzkammer durch ihre Ausstellungsprinzipien. Als Sammlung enzyklopädischen Charakters soll die Kunst- und Wunderkammer ein Abbild der Welt im Kleinen wiedergeben und zugleich die Stellung des Menschen im Universum verdeutlichen.[45]

Woraus der Unterschied zwischen Schatzkammer und Kunstkammer besteht, läßt sich an Werken der Steinschneidekunst deutlich herausarbeiten. Wie die meisten Exponate werden diese in der Kunstkammer nicht nur nach Material geordnet, sondern meistens auch nach ihrer Zugehörigkeit zu den vier Elementen präsentiert, wobei den einzelnen Elementen auch Planeten und Temperamente zugeordnet werden.[46] Sowohl im *Studiolo* von Francesco I als auch später in der *Tribuna* der Uffizien läßt sich diese spezifische Ordnung anhand der Hartsteingefäße nachvollziehen: Während Steine wie Porphyr, Jaspis, Chalcedon, Achat und Marmor der Erde und der Göttin Juno zugeordnet waren, wurde Bergkristall als vermeintlich versteinertes Eis mit dem Windgott Boreas in Verbindung gebracht. Lapislazuli wiederum wurde aufgrund der Pyriteinschlüsse im blauen Stein mit dem Feuer und dem Sonnengott Apollo assoziiert.[47]

Bezeichnenderweise ist an der Decke von Francescos *Studiolo* Prometheus dargestellt, dem die Personifikation der Natur einen rohen Stein reicht (Abb. 25). Diese mythologische Figur steht für den Künstler, der in Konkurrenz mit der göttlichen Schöpfung tritt, indem er rohe Materie in Kunstwerke verwandelt. Dieses Deckengemälde faßt das Leitmotiv der frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammer bildlich zusammen: In diesem besonderen Sammlungsraum wird das Verhältnis zwischen Natur und Mensch definiert und die „künstliche" Schöpfungskraft der Menschheit an den natürlichen Erscheinungen gemessen. So werden die *Naturalia*, die Schöpfungen Gottes, mit den *Artificialia*, den Schöpfungen des Menschen, konfrontiert.

Nonetheless, the Kunst- and Wunderkammer differed considerably from the treasure chamber around 1600 because of the principles underlying the way the exhibition was ordered. As a collection of encyclopaedic character, the Kunst- and Wunderkammer was a microcosmic replica of the world and at the same time elucidated man's place in the macrocosm.[45]

The difference between the Schatzkammer and the Kunstkammer is conclusively demonstrated by the arrangement of works in cut stone. Like most exhibits, they were not only arranged by material in the Kunstkammer but were usually also presented according to their specific relationship to the Four Elements, with planets and dispositions also assigned to the individual elements.[46]

This arrangement can be reconstructed for both the studiolo *owned by Francesco I and the later* Tribuna *in the Uffizi on the basis of how specific hardstone vessels were assigned: whereas stones such as porphyry, jasper, chalcedony, agate and marble were assigned to the Earth and the goddess Juno, rock crystal, because it was thought to be frozen water, was associated with Boreas, the god of the North Wind. Lapis lazuli was associated with fire and the Sun god Apollo because of the flashing pyrite inclusions in the blue stone.*[47] *Characteristically, the ceiling of Francesco's* studiolo *boasts a representation of Prometheus being presented with a raw stone by the personification of Nature (Fig. 25). As a mythological figure, Prometheus stands for the artist who competes with divine creation by transmuting raw material into works of art. This ceiling painting is a visual subsumption of the leitmotif of early modern age Kunst- and Wunderkammer: in this particular collection space, the relationship between man and Nature is defined, and man's creative powers as 'artificer' are measured against natural phenomena. In this way,* naturalia, *created by God, are confronted with* artificialia, *man's work.*

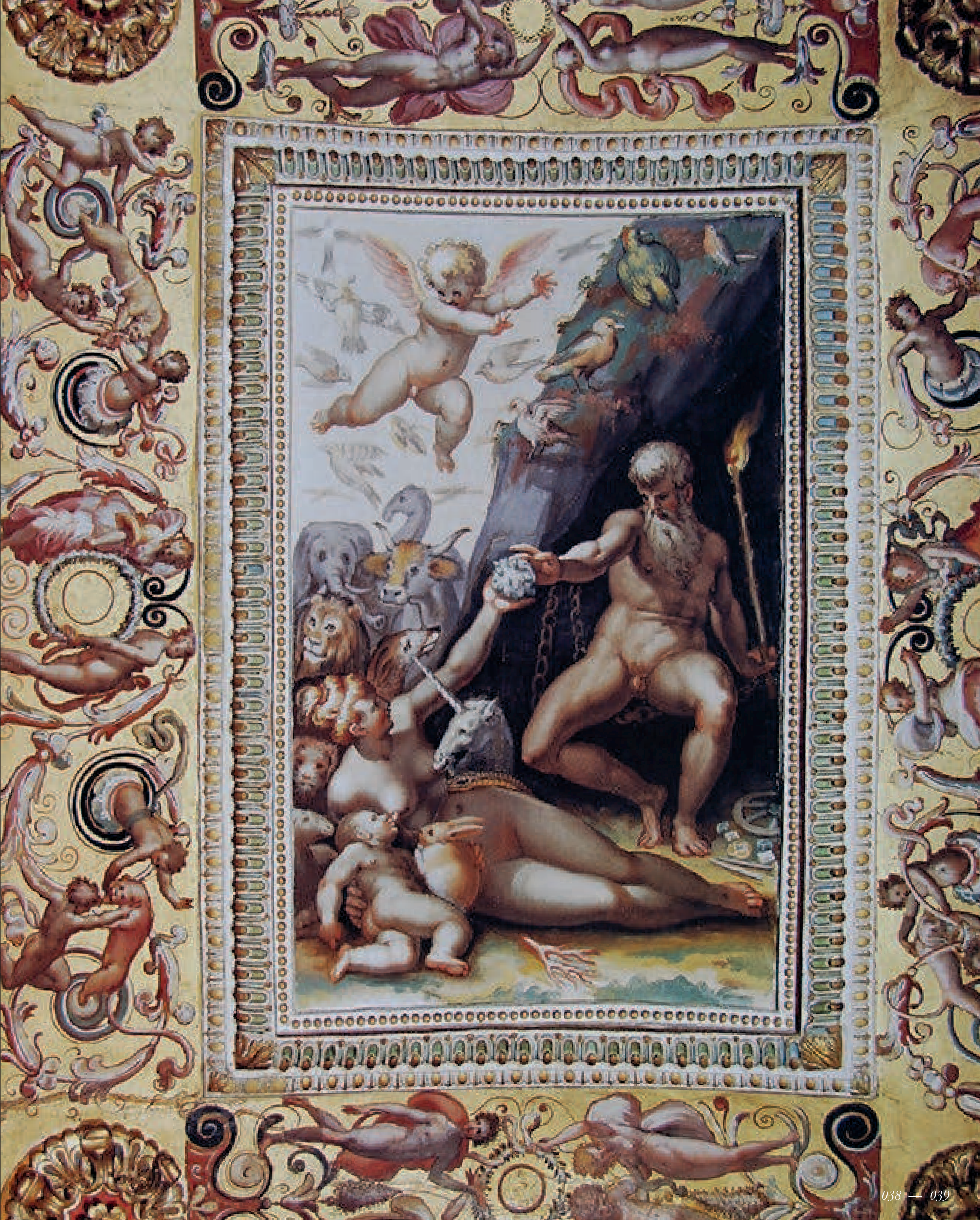
(Abb. 25)

Die Natur reicht Prometheus einen rohen Stein

FRANCESCO MORANDINI . FLORENZ, UM 1570 . FRESKO . FLORENZ, PALAZZO VECCHIO, *STUDIOLO* VON FRANCESCO I DE' MEDICI

(Fig. 25) . **Prometheus receives a mineral sample from Nature** . FRANCESCO MORANDINI . FLORENCE, CA 1570

FRESCO . FLORENCE, PALAZZO VECCHIO, *STUDIOLO* OF FRANCESCO I DE' MEDICI



In Bezug auf Steinschnitt heißt das konkret, daß Kunstwerke aus Halbedelsteinen in der Kunstkammer meistens in Zusammenhang mit den unbearbeiteten Mineralien präsentiert wurden (Abb. 26). Dies war zumindest der Fall in der Kunstkammer von Kaiser Rudolf II. (reg. 1576-1612) auf dem Hradschin in Prag. Hier wurden die Steinschnitt-Kunstwerke zusammen mit Mineralienproben und mit teilweise bearbeiteten Steinen ausgestellt, um die Etappen des künstlerischen Schaffensprozesses zu versinnbildlichen.[48] Dabei handelte es sich nicht nur um Gefäße aus seltenen, fremdländischen Halbedelsteinen wie afghanischem Lapislazuli oder indischem Blutjaspis. Vielmehr waren zahlreiche Exponate der Prager Kunstkammer aus einheimischen Steinen wie böhmischem Jaspis oder Achat angefertigt (Abb. 27).

In der Tat war Kaiser Rudolf II. nicht nur daran interessiert, Vertreter der größten und berühmtesten Steinschneiderfamilien wie die Mailänder Miseroni oder die Florentiner Castrucci für seinen Hof in Prag zu gewinnen.[49] Er wertete auch die eigenen Bodenschätze auf, indem er in allen Ländern der böhmischen Krone systematisch nach Edelsteinvorkommen prospektieren ließ.[50] Die Bodenschätze seines Territoriums präsentierte er stolz in seiner Kunstkammer und versinnbildlichte anhand von rohen und geschliffenen Mineralien sowie Steinschnitt-Kunstwerken seine Rolle als guter Regent, der die Natur seines Territoriums untersucht, aufwertet und zu einer „künstlichen" Ordnung verhilft.

As far as stone-cutting is concerned, this means that art works carved of semiprecious stone were usually presented in the Kunstkammer in association with the unworked minerals of which such pieces were made (Fig. 26). At least this was the case in the Kunstkammer owned by the Holy Roman Emperor Rudolf II (r. 1576-1612) in Prague Castle in the Hradčany quarter of the city. Here works of art in cut stone were displayed together with mineral samples and stones that had been partly worked to illustrate the stages in the creative process.[48] The vessels were carved not only of rare, foreign semiprecious stone such as lapis lazuli from Afghanistan or bloodstone (heliotrope) from India. On the contrary, many exhibits in the Prague Kunstkammer were made of native stone such as Bohemian jasper or agate (Fig. 27).

The Emperor Rudolf II was not only interested in acquiring the services of the most celebrated stone-cutting families such as the Miseroni of Milan or the Florentine Castrucci for his Prague court.[49] He also caused the natural resources of his own country to appreciate in value by commissioning prospecting for precious stones in all the Lands of the Bohemian Crown.[50] He was proud to present the natural resources of the Kingdom of Bohemia in his Kunstkammer, where he symbolised his role as a good ruler who explored the natural environment of his domains, enhanced their prosperity and instituted order 'by artifice' in his kingdom.

(Abb. 27)

Kleine Jaspis-Schale

PRAG, UM 1600 . MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Fig. 27) . **Small jasper bowl** . PRAGUE, CA 1600

MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Kat. Nr. / Cat. No. 9)



(Abb. 28)

Ringstein-Kabinett in buchförmigem Etui

JOHANN CHRISTIAN NEUBER, ZUGESCHRIEBEN . DRESDEN, UM 1790 . MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Fig. 28) . **Ring-stone cabinet in a book-shaped case** . JOHANN CHRISTIAN NEUBER, ATTRIBUTED . DRESDEN, CA 1790 MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Kat. Nr. / Cat. No. 13)

Auch in der sächsisch-kurfürstlichen Kunstkammer waren einheimische Bodenschätze prominent vertreten, gründeten doch der Rang und der Reichtum Sachsens auf den Bodenschätzen des Erzgebirges. Kurfürst August (reg. 1553-1586) hatte 1575 den Florentiner Architekten und Bildhauer Giovanni Maria Nosseni (1544-1620) an seinen Hof berufen, um Alabaster- und Halbedelsteinvorkommen auf dem sächsischen Territorium zu erschließen.[51] Dieser legte für die kurfürstliche Kunstkammer eine Mustersammlung mit 43 Steinproben sächsischer Herkunft an (Abb. 28). Als Gegenstück zu diesen rohen Mineralien waren zudem insgesamt 264 gedrechselte Geschirrteile aus einheimischem Alabaster und Serpentin ausgestellt.[52] In dieser Gegenüberstellung ging es nicht nur um den künstlerischen Arbeitsprozeß, sondern auch um die Ressourcen des Territoriums. Insbesondere die Serpentingefäße (Abb. 29) verweisen auf die sächsischen Bodenschätze und auf die ausgefeilte Bergbaupolitik des Kurfürsten, kam doch dieser Stein lediglich in Sachsen vor.[53]

Native natural resources were also given pride of place in the Electoral Saxon Kunstkammer. The status and wealth of Saxony were based on the resources of the Erzgebirge [Ore Mountains]. Augustus, Elector of Saxony (r. 1553-1586), summoned the Florentine architect and sculptor Giovanni Maria Nosseni (1544-1620) to his court in 1575 to prospect for alabaster and deposits of semiprecious stones on Saxon territory.[51] Nosseni assembled a collection comprising forty-three samples of stone of Saxon origin for the Electoral Kunstkammer (Fig. 28). Those raw minerals were matched by 264 pieces of tableware turned from native alabaster and serpentine.[52] This confrontation not only concerned the artistic creative work process but also the natural resources mined in the principality. The serpentine vessels in particular (Fig. 29) represent a reference to the natural resources of Saxony because this stone was only found there.[53]

(Abb. 29)

Zwei Serpentin-Deckelpokale

DRESDEN/ZÖBLITZ, 17. JAHRHUNDERT . MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Fig. 29) . **Two serpentine covered cups** . DRESDEN/ZÖBLITZ, 17TH CENTURY MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Kat. Nr. / Cat. No. 15)



Schatzkammer und fürstliche Repräsentation

Obwohl die Sammlungsbestände der Schatzkammer nicht dem universalistischen Konzept der Kunst- und Wunderkammer unterlagen, spielte auch sie eine große Rolle als Mittel fürstlicher Repräsentation. Schließlich reflektierte die Schatzkammer die finanzielle Kraft und damit auch die militärische Macht eines Fürstentums. Nicht zuletzt galten Schatzkammerobjekte als strategische Wertanlage politischer Natur. Dies zeigt sich deutlich an den Sammlungen, welche die Sforza in Mailand in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zusammentrugen. Von Galeazzo Maria Sforza (reg. 1466-1476, Abb. 30) wußte Hartmann Schedel (1440-1514) in seiner Weltchronik von 1493 zu berichten, er sei „ein schnelsynnig man vnd großmüetiger fürst, der vil gepewe in der statt zu Mayland auffgericht […] vnd sein verterlich außgeschöpfte schatzkamer sere mit reichtümer gefüllet“.[54]

Galeazzo Maria Sforza hatte die Herzogwürde von seinem Vater Francesco Sforza (reg. 1440-1466) geerbt, einem *Condottiere* bäuerlicher Herkunft, der die Macht in Mailand nach drei Jahren ambrosianischer Republik erobert und die illegitime Tochter des letzten Mailänder Herzogs geheiratet hatte. Der Name *Sforza*, der auf Italienisch „bezwingen“ bedeutet und sich aus der söldnerischen Tätigkeit der Familienangehörigen ergab, verrät schon die fragwürdige Herkunft und den Mangel an Legitimität dieser neuen Dynastie.[55]

Es ist kein Zufall, wenn Galeazzo Maria Sforza und sein Bruder Ludovico Sforza (reg. 1494-1500) eine der bedeutendsten Schatzkammern ihrer Zeit aufbauten. Diese betrachteten sie als Mittel zur Konsolidierung und Legitimation ihrer Machtansprüche. Demnach war in Mailand das Fördern und Sammeln von Schatzkunst ein wesentlicher Bestandteil dynastischer Selbstbehauptungsstrategien.[56] Ähnlich verhielt es sich mit den konkurrierenden Herrscherdynastien in Norditalien: Die Gonzaga, die Medici und die Este waren ebenso wie die Sforza leidenschaftliche Sammler von Schatzkunst und insbesondere von Steinschnitt-Kunstwerken und setzten diese gezielt als Mittel fürstlicher Repräsentation ein. Dabei hatten die Medici und Sforza die nordeuropäischen Höfe, darunter an erster Stelle Burgund, vor Augen, wo Schatzkunst eine erhebliche Rolle im höfischen Zeremoniell einnahm.

Schatzkammer and princely ostentation

Although the contents of Schatzkammer collections were not based on the universalist concept informing Kunst- and Wunderkammer, they, too, played a major role as means to displaying princely power and status. The Schatzkammer represented the financial might, hence also the military capability of a principality. Ultimately, Schatzkammer objects were regarded as strategic investments of a political kind. This is clearly revealed in the collections amassed by the Sforzas in Milan in the latter half of the fifteenth century. In his World Chronicle *(1493), Hartmann Schedel (1440-1514) reported that Galeazzo Maria Sforza (r. 1466-1476, Fig. 30) was ‘a doughty man and high-minded prince, who had many buildings erected in the city of Milan […] and filled his Schatzkammer, [which had been] depleted by his father, very high with riches’.*[54]

Galeazzo Maria had inherited the title of duke from his father, Francesco Sforza (r. 1440-1466), a condottiere *of peasant origin, who had usurped power in Milan after it had been the Golden Ambrosian Republic for three years, and had married the illegitimate daughter of the last Duke of Milan. The name* Sforza*, which derives from ‘sforzo’, meaning ‘to do one’s utmost’ [‘forza’ = power], and resulting from the family’s mercenary activities, betrays the new dynasty’s dubious origins and lack of legitimacy.*[55]

It is no coincidence that Galeazzo Maria Sforza and his brother, Ludovico Sforza (r. 1494-1500), built up one of the most important treasuries of their era. They saw collecting as a means to consolidating and legitimating their claim to power. Hence, promoting and collecting art for the treasury was an essential part of dynastic self-assertion strategies in Milan.[56] *Rival ruling dynasties in northern Italy behaved similarly: the Gonzagas, the Medicis and the Estes were, like the Sforzas, ardent collectors of art, particularly treasury art works, and used them deliberately to flaunt their ducal power. As ducal parvenus, the Medicis and Sforzas looked for inspiration to the northern European courts, Burgundy above all, where art treasures played a considerable role in court ceremony.*



(Abb. 30) . **Galeazzo Maria Sforza zu Pferd (rechts) mit Sigismondo Malatesta**

BENOZZO GOZZOLI . FLORENZ, 1459 . FRESKO (DETAIL) . FLORENZ, PALAZZO MEDICI RICCARDI, CAPELLA DEI MAGI

(Fig. 30) . **Galeazzo Maria Sforza on horseback (right) next to Sigismondo Malatesta** . BENOZZO GOZZOLI

FLORENCE, 1459 . FRESCO (DETAIL) . FLORENCE, PALAZZO MEDICI RICCARDI, CAPELLA DEI MAGI



(Abb. 31)
Kleiner Bergkristall-Pokal
MONTIERUNG: HANS NEWMEISTER . FREIBURG IM BREISGAU, UM 1550 . MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE
(Fig. 31) . **Small rock-crystal goblet** . MOUNT: HANS NEWMEISTER . FREIBURG IM BREISGAU, CA 1550
MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE
(**Kat. Nr. / Cat. No. 54**)

(Abb. 32)
Krönungsmahl von Kaiser Matthias im Frankfurter Römer 1612
KUPFERTAFEL AUS *ELECTIO ET CORONATIO*, FRANKFURT 1612
(Fig. 32) . **Coronation feast for Emperor Matthias in the Frankfurt City Hall 1612**
ENGRAVING FROM *ELECTIO ET CORONATIO*,
FRANKFURT 1612

Schatzkunst im höfischen Zeremoniell

Die Schatzkammer des Spätmittelalters und der Renaissance war zwar ein geschlossener Raum, jedoch heißt dies nicht, daß die dort aufbewahrten Kunstwerke nie gezeigt wurden. Denn gelegentlich wurden diese bei Feierlichkeiten der höfischen Öffentlichkeit präsentiert. Vor allem beim Tischzeremoniell spielten sie eine bedeutende Rolle. Wichtig ist diesbezüglich zu betonen, daß Mahlzeiten an frühneuzeitlichen Höfen eine hochgradig symbolische Funktion erfüllten.[57]

Anläßlich von Staatsbesuchen, Friedensverträgen, Erbhuldigungen u.ä. wurde die offene Tafel wie eine Meßfeier inszeniert, die sich gemeinschaftsbildend auf die höfische Gesellschaft auswirkte. Sie diente weniger der Nahrungsaufnahme als der Visualisierung von Gesellschaftsordnung und der Demonstration von Macht. Daher ist die offene Tafel als politischer Akt nonverbalen Charakters zu verstehen, der sich nach einem festkodierten, ritualisierten Ablauf abspielte.

Für die Durchführung des Tischzeremoniells war kostbares Tafelgeschirr unabdingbar, das in seiner Exklusivität den Rang des Fürsten widerspiegelte. Dazu zählten die aufwendig gestalteten Trinkpokale, Gießkannen, Salzgefäße, Prunkplatten und sonstigen Tischgeräte, die aus der Schatzkammer stammten. Silber- und Goldgeschirr fand seinen Platz sowohl auf dem Tisch als auch auf der Kredenz, die meistens hinter dem Tisch oder manchmal in der Mitte des Raumes als Schaubüffet aufgebaut war. Tendenziell stand auf den unteren Stufen dieses Schaubüffets das Prunksilber für das Tischservice, während die wertvolleren Gefäße wie Bergkristall-, Nautilus-, Straußenei- oder Kokosnußpokale als Schauobjekte auf den höheren Stufen ausgestellt waren (Abb. 31). Jedoch gab es keine klare Unterscheidung zwischen genutztem Prunkgeschirr und reinen Schaugefäßen.

Ein Kupferstich aus dem Jahre 1612 (Abb. 32) zeigt Schaubüffets, auf denen die Prunkgefäße so hoch standen, daß man eine praktische Nutzung ausschließen und von einer rein symbolischen Funktion ausgehen kann. Allerdings ist von dem französischen und burgundischen Zeremoniell des 14.-15. Jahrhunderts überliefert, daß Trinkbecher, Gießkannen, Schalen und Salzgefäße aus Achat (Abb. 33), Bergkristall, Gold, Email etc. nicht nur dekorativ auf dem *Dressoir* – französisch für Kredenz – standen, sondern tatsächlich auch auf dem Tisch, und zwar in unmittelbarer Nähe des Herrschers.[58] Daß es in Bezug auf Schatzkammerobjekte keine klare Grenze zwischen Sammlungsexponaten und wertvollen Gebrauchsgegenständen gibt, zeigt sich außerdem an der Doppeldeutigkeit des Wortes *Tresor* im deutschen Sprachgebrauch.



Art treasures in court ceremony

The late medieval and Renaissance treasury was a closed room yet this did not mean that the art works stored in it were never shown. Now and then they were publicly presented at court on festive occasions. They played a particularly important role in ceremonial banqueting. It is important to emphasise in this connection that partaking of meals in company filled a highly symbolic function at early modern courts.[57]

Like visits of state, peace treaties, paying hereditary homage and so forth, the open banquet was staged like the celebration of mass and forged communal ties within court society. As a visual metaphor for the social order and a demonstration of power, it represented so much more than the mere act of ingesting food. Hence, the open board should be viewed as a political act of a non-verbal kind that was played out according to a series of rituals based on a rigid code.

Because they reflected the exclusive rank of the prince, valuable plate and table silver were indispensable to the conduct of the banqueting ceremonies. The pieces on the table included cups, ewers, salt cellars, magnificent chargers and other table silver that came from the treasury. Silver and gold plate had a place on the banquet table and on the credenza *that usually stood behind the table or was sometimes set up in the middle of the room as a display dresser. The magnificent silver service tended to be set on the lower levels of such display dressers whereas more valuable vessels such as cups made of rock crystal (Fig. 31), nautilus shell, ostrich eggs or coconuts stood on the higher levels. However, no clear distinction was drawn between the magnificent plate that was used at a banquet and the display vessels that were merely for show.*

A copperplate dating from 1612 (Fig. 32) depicts a display sideboard on which the magnificent vessels stand so high that any possibility of putting them to practical use is eliminated and a purely symbolic function must be assumed for them. Nonetheless, it is recorded that French and Burgundian banquet ceremony of the fourteenth and fifteenth centuries featured drinking cups, ewers, bowls and salt cellars carved of agate (Fig. 33), rock crystal, gold, enamel, etc not only as decoration on the dressoir *(French for* credenza*) but also on the table, and, what is more, close to the ruler.*[58] *The ambiguity of the term 'Tresor' in German usage is a further indication that the boundaries between collection exhibits and valuable utilitarian objects were blurred.*

Zum einem leitet sich der Begriff Tresor von dem lateinischen Substantiv *Thesaurus* her und bezieht sich damit auf einen Schatz von großem finanziellen Wert. Das aus dem Französischen übernommene Wort *Trésor* wurde jedoch im deutschen Sprachgebrauch mit einem anderen französischen Substantiv ähnlicher Lautform assimiliert, nämlich mit dem *Dressoir*, d.h. Kredenz.[59] So beschrieb Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen in seinem Roman *Simplicissimus* (1668) den Hauptsaal eines herrschaftlichen Hauses mit „Trysur", auf der „neben den kostbaren und christlinen gläsern von allerhand formen beydes mit güldenen, silbernen und übergüldten trinckgeschirr überstellt" war. Ähnlich definierte Justus Georg Schottel 1663 in seiner *Ausführliche Arbeit Von der Teutschen Haubtsprache* die „Tresur" oder „Trisur" als „mensa locata ad ostentationnem vasorum", d.h. als Tisch zur Aufstellung von Schaugefäßen.[60]

Wie solche „Tresuren" aussahen, zeigt der Kupferstich, der 1612 anläßlich der Krönung von Kaiser Matthias (reg. 1612-1619) entstanden ist und das Krönungsbankett im Römer in Frankfurt am Main darstellt (Abb. 32). Der Kaiser sitzt auf einem Podest am Kopf des Saales unter dem Baldachin mit einem hohen Schaubüffet zur Seite, dessen fünf Stufen seine hierarchische Vorrangstellung unterstreichen. Die Kurfürsten sitzen links, rechts und gegenüber an einzelnen Tischen mit einem kleineren Baldachin über dem Kopf und einer dreistufigen Kredenz im Rücken. Zeitgenössische Berichte erwähnen in Bezug auf diese Kredenzen den „mercklichen Schatz unnd Apparat von Gold, Kleinodien, und Silbergeschirr, von alter, newer, und künstlicher Arbeit, deßgleichen ein stattlicher Zirat von guldenen Stucken";[61] Feuervergoldete Silbergefäße – Becken, Gießkannen, Becher, Doppelscheuer, Akelei- und Traubenpokale (Abb. 34) – bildeten allerdings nur einen Teil des Kredenz-Prunkgeschirrs. Ausgestellt waren ebenfalls exotische Kostbarkeiten wie Pokale aus Kokosnuß, Straußenei oder Meeresschnecken (Abb. 35). Diese Schätze hatten der Kaiser und die sieben Kurfürsten aus ihren Schatzkammern entnommen und nach Frankfurt mitgenommen, um sie bei dem Krönungsmahl als Machtinsignien zu präsentieren.

(Abb. 33) . **Spätgotische Achat-Saliera**
DEUTSCH, UM 1500 . MONTIERUNG: DEUTSCH, 16. JAHRHUNDERT
MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE
(Fig. 33) . **Late Gothic agate saliera** . GERMAN, CA 1500
MOUNT: GERMAN, 16TH CENTURY . MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE
(Kat. Nr. / Cat. No. 45)

On the one hand, the German term Tresor derives from the Latin thesaurus *and refers to a treasure of great monetary value. The French word* trésor *was taken over in German usage but semantically conflated with another French noun that was almost homonymous, i.e.* dressoir, *meaning credenza.*[59] *In his novel* Simplicissimus *(1668), Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen describes a grand house with a 'Trysur', in which 'the precious and crystalline glass of all shapes were matched with gold, silver and gilt drinking vessels. Similarly, Justus Georg Schottel defined 'Tresur' or 'Trisur' as 'mensa locata ad ostentationnem vasorum', that is, as a 'table positioned for exhibiting display vessels' in* Ausführliche Arbeit Von der Teutschen Haubtsprache *(1663).*[60]

A copperplate printed in 1612 on the occasion of the coronation of the Emperor Matthias (r. 1612–1619) is a representation of the coronation banquet in the Römer in Frankfurt am Main (Fig. 32)*. The Holy Roman Emperor is seated on a dias at the head of the hall beneath a baldachin with a high display dresser at his side. Its five levels underscore his primacy in the social and political hierarchy. The Electors of the Holy Roman Empire are seated to the left and right and across from him at separate tables, each with a smaller baldachin over his head and a credenza with three levels at his back. In connection with such credenzas, contemporary accounts mention a 'remarkable treasure and paraphernalia of gold, precious trinkets and table silver of ancient [and] modern work of great artifice, as well as imposing decoration of pieces in gold';[11] fire-gilt silver vessels – basins, ewers, beakers, standing cups and covers, columbine and grape cups* (Fig. 34) *– formed only part of the magnificent plate and silver displayed on the credenza. Exotic treasures such as coconut cups, ostrich eggs and marine mollusc shells were also exhibited* (Fig. 35)*. The Emperor and the seven Electors of the Holy Roman Empire had taken those treasures from their Schatzkammer and brought them to Frankfurt to present them as insignia of their power at the coronation banquet.*

(Abb. 34)

Mit ebenso großer Prachtentfaltung wie bei Investituren wurden Hochzeiten zelebriert, nahmen sie doch eine wesentliche Rolle bei der Bildung politischer Allianzen ein – insbesondere in Italien, wo junge Dynastien wie die Sforza in Mailand oder die Medici in Florenz sich unter den europäischen Fürstenhäusern erst etablieren mußten. Eine der eindrucksvollsten Hochzeitsfeiern fand 1600 in Florenz statt zur Vermählung von Maria de' Medici (1575-1642) mit König Henry IV von Frankreich (reg. 1572-1610).[62] Wie wichtig diese Hochzeit für die Medici war, zeigt sich allein an der Mitgift, mit der die Braut ausgestattet wurde: 60.000 *scudi d'oro*, d.h. etwa doppelt so viel wie üblich bei Töchtern des Medici-Hauses. Dementsprechend wurde das Bankett zu einem künstlerischen Großprojekt, dessen Leitung der Großherzog seinem Architekten Bernardo Buontalenti (1531-1608) anvertraute.

Der Maler Jacopo Ligozzi (1547-1627) war für die Gestaltung der Kredenz in Form einer Lilie verantwortlich, die mit ihren riesigen Ausmaßen von 17 Metern Höhe und 12 Metern Breite das optische Zentrum des Festsaales bildete. Auf einer Struktur von Eisen, Stoff und Holz mit Einlagen aus Halbedelstein, mit Vergoldungen und mit Versilberungen wurden die wertvollsten Exponate aus den Medici-Sammlungen aufgestellt. Laut Buontalenti waren dies um die 2.000 Kunstwerke: Schüsseln, Becken, Gießkannen aus feuervergoldetem Silber, „von den besten Meistern gefertigt" („lavorati da eccellentissimi maestri"), „30 Silbergefäße von ungewöhnlicher Größe" („trenta vasi di argento di grandissima altezza"), sechs Bergkristallkassetten und etwa 300 Gefäße aus Lapislazuli, Karneol, Blutjaspis, Achat, Sardonyx und anderen Halbedelsteinen, die meisten mit Goldmontierungen versehen und einige mit Edelsteinbesatz verziert. Um die Wirkung dieser atemberaubenden Kredenz zu steigern, stattete Ligozzi das Ensemble mit seitlichen Fackeln sowie auch mit Laternen aus, die hinter der Kredenz platziert waren und somit die Objekte von hinten beleuchteten.

Die Hartsteingefäße der Medici-Sammlungen wurden erneut eindrucksvoll inszeniert, als 1608 die Hochzeit von Cosimo, dem zukünftigen Großherzog Cosimo II (reg. 1609-1621), und Maria Magdalena von Österreich (1589-1631) in einem der *Salone* des *Palazzo Pitti* mit einer „credenza apparecchiata" gefeiert wurde, d.h. mit einer Kredenz zur Aufstellung von Schaugefäßen, „alle aus Juwelen, aus Bergkristall, Achat, Lapislazuli und Ähnlichem, um den Glanz des vielen Goldes zu steigern, wie zu solchen Anlässen üblich".[63] Vergleicht man die Schaubüffets zum Krönungsmahl von Kaiser Matthias (Abb. 32) mit den hier besprochenen Kredenzen an italienischen Höfen der Renaissance, fällt auf, daß Steinschnitt-Kunstwerke in Italien offenbar eine größere Bedeutung im zeremoniellen Leben des Hofes einnahmen als im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation.

Weddings were celebrated with ostentation as great as that shown at investitures since they played such a crucial role in the formation of political alliances – particularly in Italy, where young dynasties such as the Sforzas in Milan and the Medicis in Florence first had to establish themselves among the European royal families. One of the most impressive wedding celebrations took place in Florence in 1600, when Maria de' Medici (1575-1642) was married to Henri IV of France (r. 1572-1610).[62] The sheer importance of this marriage for the Medicis is revealed by the bride's opulent dowry: 60,000 scudi d'oro*, that is, double the amount usually allocated for the purpose to the Medici women. Accordingly, the banquet became an art project on a grand scale, the organisation of which the Grand Duke entrusted to the architect Bernardo Buontalenti (1531-1608).*

The painter Jacopo Ligozzi (1547-1627) was responsible for designing the credenza *in the shape of a lily. Seventeen metres high by twelve metres wide, it was intended as the colossal focal point of the festive hall. A substructure of steel, cloth and wood inlaid with semiprecious stones, gilded and silvered, it displayed the most valuable exhibits from the Medici collections. According to Buontalenti, some 2,000 art objects were on display: bowls, basins, ewers of fire-gilt silver 'wrought by the best masters' ('lavorati da eccellentissimi maestri'), 'thirty silver vessels of the greatest height' ('trenta vasi di argento di grandissima altezza'), six coffers of rock crystal and some three hundred vessels of lapis lazuli, carnelian, heliotrope, agate, sardonyx and other semiprecious stones, most of them mounted in gold and some decorated with precious stones. To heighten the effect of this breathtaking* credenza*, Ligozzi flanked the whole with torches and had lanterns placed behind the* credenza *to backlight the objects displayed on it.*

The hardstone vessels from the Medici collections were again stunningly showcased in 1608 when Cosimo, the future Grand Duke Cosimo II of Tuscany (r. 1609-1621), celebrated his marriage to Maria Magdalena of Austria (1589-1631) in the salone *of the* Palazzo Pitti *with a 'credenza apparecchiata', i.e. with a* credenza *laden with display vessels, 'all of them made of gems, rock crystal, agate, lapis lazuli and the like to enhance the splendour of so much gold, as is usual on such occasions'.[63] A comparison of the display* credenza *at the coronation banquet of the Emperor Matthias (Fig. 32) to the* credenzas *at Italian Renaissance courts discussed here clearly reveals that art works made of cut stone were obviously more important in court ceremony in Italy than they were in the Holy Roman Empire.*

Königliche Schätze: Steinschneidekunst am Hof

Warum Kunstwerke aus Halbedelsteinen sich bei italienischen Fürsten der Renaissance besonderer Beliebtheit erfreuten, geht aus den *Ragionamenti* (Überlegungen) klar hervor, die Giorgio Vasari 1588 als fiktives Gespräch mit dem jungen Franscesco de' Medici veröffentlichte. Darin bemerkte der Maler in Bezug auf Hartsteine, diese seien "besser als jedes andere Material geeignet, die Antike und das Gedächtnis zu konservieren, wie man an Porphyr, Jaspis, Kameen und allen anderen Arten von besonders harten Gesteinen ersehen kann, die am Meeresufer und an einsamen Felsenklippen der zersetzenden Kraft des Wassers, des Windes sowie anderer ungünstiger Wendungen des Geschickes und der Zeit standhalten. Ähnlich könnte man von unserem Herzog sagen, daß er dem Widerstand gegen seine Regierungshandlungen mit derselben Beständigkeit wie seelischer Tugendhaftigkeit begegnet und jeden gefährlichen Vorfall mit Gleichmut löst."[64] Vasari assoziierte die Härte und Beständigkeit von Halbedelsteinen metaphorisch mit der Befähigung des Fürsten zum Regieren und mit der Nachhaltigkeit seiner Handlungen. Zur Bekräftigung seiner Ausführungen verwies er auf antike Steingefäße und Kameen, die ohne nennenswerte Schäden Jahrhunderte überdauern und so den Ruhm antiker Herrscher tradiert hätten. Dieser Bezug zur Antike war für die humanistisch gebildeten Renaissance-Fürsten Italiens zweifelsohne ein wichtiger Punkt, konnten sie sich doch durch das Sammeln von Hartsteingefäßen und Kameen als Nachfolger und Erbe der römischen Kaiser stilisieren.

Royal treasures: the stone-cutter's art at court

Why art objects of semiprecious stone were particularly popular with Italian Renaissance princes can be inferred from the Ragionamenti *[Thoughts] published by Giorgio Vasari in 1588 as a fictional dialogue with the young Francesco de' Medici. In it, the painter remarks in connection with hardstones that they were 'better suited than any other material for preserving antiquity and its legacy as it can be seen that porphyry, jasper, cameos and all other sorts of the hardest stones withstand the battering force of water, wind and other unfavourable twists of fate and the ravages of time on the sea coast and remote cliffs. Similarly, it could be said of our Duke that he dissolves resistance to his acts of governance with the same steadfastness and virtue of soul and resolves every dangerous incident with equanimity'.*[64] *Vasari metaphorically associated the hardness and durability of semiprecious stones with the ability of the prince to rule and the lasting impact his acts will have. In confirmation of his observations, Vasari referred to ancient stone vessels and cameos that had lasted for centuries suffering at most only negligible damage and in this way handed down the fame of ancient rulers. For the humanistically educated Renaissance princes of Italy, this tie with antiquity was undoubtedly an important point. They could, after all, stylise themselves as the successors and heirs to the Roman emperors by collecting hardstone vessels and cameos.*

Sicher spielte auch die Exklusivität dieser Kunstwerke eine große Rolle. Das Rohmaterial war selten, kostspielig und mit einer Aura des Mystischen behaftet. Darüber hinaus hatten nur wenige Künstler die nötige Erfahrung, um die kostbaren Halbedelsteine auszuhöhlen und zu gravieren. Insgesamt wurden nur wenige Hartsteingefäße gefertigt, die auf dem Kunstmarkt höchste Preise erzielten und daher wohlhabenden, fürstlichen Sammlern vorbehalten blieben. 1556 hatte Ottavio Farnese (1524-1586), der Sohn des Herzogs von Parma und Piacenza, ein Bergkristall-Gefäß als Geschenk für König Felipe II von Spanien (reg. 1543-1598) bei dem berühmten Mailänder Steinschneider Gaspare Miseroni (1518-1573) bestellt. In einem Brief an seinen Kunden bemerkte der Künstler, derartige Gefäße fertige er ausschließlich für „große Herrschaften, aus dem Ausland wie auch aus Mailand," denn sie würden „zur Zierde der Sammlungen wie auch der Tische von Fürsten und anderen großen Herren" gereichen.[65]

(Abb. 36) . **Lorenzo de' Medici**
NACH EINEM MODELL VON ANDREA DEL VERROCCHIO . FLORENZ, 1478-1521
TERRAKOTTA BEMALT . HÖHE 65,8 CM . WASHINGTON, NATIONAL GALLERY OF ART

(Fig. 36) . **Lorenzo de' Medici** . AFTER A MODEL BY ANDREA DEL VERROCCHIO . FLORENCE, 1478-1521
TERRACOTTA PAINTED . HEIGHT 65.8 CM . WASHINGTON,
NATIONAL GALLERY OF ART



Hartsteingefäße waren fürstliche Objekte – und die Aura des Fürstlichen übertrug sich auf den Besitzer. Dies hatte Lorenzo de' Medici (Abb. 36) sehr wohl verstanden, der eine der wichtigsten Sammlungen von Achat-, Jaspis-, Bergkristall- und Lapislazuligefäßen der Renaissance zusammentrug. Lorenzo war trotz seines Beinamen *Il Magnifico* kein Fürst. Er war ein Patrizier, der dank der florierenden Bankgeschäfte der Medici und seinem eigenen politischen Geschick zum führenden Vertreter der Republik Florenz avancierte. Auf den wichtigsten Hartsteingefäßen seiner Sammlung ließ er die Inschrift LAV.R.MED einmeißeln, um seinen Namen auf ewig mit diesen Kunstwerken assoziieren zu lassen und somit seinen Ruhm in der Nachwelt zu sichern. Dabei ist das „R" in der Mitte des Monogramms durchaus zweideutig. Es kann als Bestandteil des Vornamen LAVR[ENTIVS] gelesen werden, aber die Punkte links und rechts des Buchstabens betonen seine semantische Eigenständigkeit und fördern die Lesart LAV[RENTIVS].R[EX].MED[ICI], also „König Lorenzo Medici".[66]

In der Zweideutigkeit des Monogramms kommen Lorenzos Machtansprüche subtil zum Ausdruck: Er war zwar kein König, dafür aber der führende Staatsmann der Florentiner Republik. Und alle, denen der Patrizier seine Sammlungen zeigte, verstanden die Botschaft – Fürsten inbegriffen. Als Galeazzo Maria Sforza sich 1471 in Florenz aufhielt, besuchte er den *Palazzo Medici* und besah die Sammlungen in Lorenzos *Scrittoio*. Welchen Eindruck dieser Besuch hinterließ, überlieferte Niccolò Valori (1464-1526/30) in seiner *Vita del Magnifico Lorenzo de' Medici:* Der Mailänder Herzog habe über die Fülle solcher Kostbarkeiten bei einem privaten Mann nur staunen können, denn, so Valori, „in jeder Art von Magnifizenz habe Lorenzo [...] jeglichen König übertroffen".[67]

Lorenzo erlebte zwar nicht mehr den Aufstieg seiner Dynastie zum Herzogtum und später zum Großherzogtum, aber er legte mit seinen Sammlungen die symbolische Grundlage zur Nobilitierung seiner Familie.

The exclusivity of these art works is bound to have also played a major role. The raw material itself was rare, expensive and suffused with a mystic aura. Moreover, only a handful of artisans had the necessary experience and skills to carve the valuable semiprecious stones and engrave them. On the whole, very few hardstone vessels were produced so they fetched top prices on the art market and were reserved for rich princely collectors as their prerogative. In 1556, Ottavio Farnese (1524-1586), the son of the Duke of Parma and Piacenza, had commissioned a rock-crystal vessel as a present for Felipe II of Spain (r. 1543-1598) from the renowned Milanese stone-cutter Gaspare Miseroni (1518-1573). In a letter to his client, the artist remarked that he made vessels of this kind solely for 'great lords from abroad as well as Milanese', because such pieces contributed 'to gracing both the collections and the tables of princes and other great men'.[65]

Hardstone vessels were princely objects – and the princely aura was transferred from them to their owners. Lorenzo de' Medici (Fig. 36), who amassed one of the most important Renaissance collections of vessels made of agate, jasper, rock crystal and lapis lazuli, was well aware of this status-enhancing effect. Despite the epithet il Magnifico*, Lorenzo did not belong to the nobility. He was a patrician who had advanced to the status of the leading representative of the Florentine Republic through the flourishing banking transactions engaged in by the Medicis and his own political talent. He had the inscription 'LAV.R.MED' chiselled into the most important hardstone vessels in his collection to associate his name for ever after with these works of art, thus ensuring his fame for posterity. The 'R' in the middle of the monogram is definitely ambiguous. It can be read as part of the forename 'LAVR[ENTIVS]' but the full stops to the left and right of the letter emphasize its semantic autarchy and suggest the reading 'LAV[RENTIVS].R[EX].MED[ICI]', i.e. 'Lorenzo King of the [House of] Medici'.*[66]

The ambivalence of the monogram subtly expresses Lorenzo's claims to power: of course he was not a king but he was the leading statesman of the Florentine Republic. And all – including princes – to whom the patrician showed his collections got the message. While Galeazzo Maria Sforza was staying in Florence in 1471, he visited the Palazzo Medici *and had a look at the collections in Lorenzo's* scrittoio*. The impression left on Sforza by this visit was recorded by Niccolò Valori (1464-1526/30) in his* Vita del Magnifico Lorenzo de' Medici: *The Duke of Milan could not fail to be astonished by the wealth of treasures owned by one man because, as Valori writes, 'in every sort of magnificence, Lorenzo [...] surpassed any king'.*[67]

Lorenzo did not live long enough to see his dynasty ennobled as the rulers of a duchy and later even a grand duchy but he did lay the symbolic foundations of his family's rise to the peerage with his collections.

Steinschneidekunst im zwischenhöfischen Verkehr

Weil Steinschnitt-Kunstwerke als Objekte königlichen Ranges angesehen wurden, spielten sie eine wesentliche Rolle im zwischenhöfischen Verkehr und wanderten nicht selten von einem Fürsten zum anderen, und zwar meistens als Schenkung. Das Verschenken solch wertvoller Objekte galt als Zeichen der *Liberalità* und somit als Ausdruck einer wesentlichen fürstlichen Tugend.[68] Darüber hinaus besiegelte der Austausch von Hartsteingefäßen und Pretiosen nicht selten politische Allianzen und signalisierte Verbundenheit. Mit der Formierung der ersten Schatzkammersammlungen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nahm auch die Sitte unter Höflingen zu, sich gegenseitig mit Pretiosen zu beschenken. Insbesondere zum Neujahr wurden Kunstwerke von hohem Wert als sogenannte *Étrennes* ausgetauscht. Diese Tradition gegenseitiger Schenkung, die auf die römische Antike zurückging, führte um 1400 wesentlich zur Vermehrung von Schatzkammerobjekten am Hofe der Valois.[69] Die *Étrennes* gingen in der Renaissance zwar in Umfang und Verbreitung zurück, blieben jedoch für Fürsten und Staatsoberhäupter verbindlich.

So erhielt Henry IV, König von Frankreich (reg. 1589-1610), 1600 zwei große Gießkannen aus Bergkristall samt Becken von Carlo Emanuele I, Herzog von Savoyen (reg. 1580-1630), als Neujahrsgeschenk.[70] Die Herzöge von Savoyen saßen nah an der Quelle, wenn es um Steinschnitt ging, und so haben sich in den meisten Museen fürstlichen Ursprunges Mailänder Bergkristallarbeiten erhalten, die als Geschenk der Herzöge von Savoyen in die Sammlungen verbündeter Herrscher gelangten: beispielsweise die prächtigen Mailänder Bergkristallgefäße, die im Grünen Gewölbe bewundert werden können und die zum Teil als Geschenk des Herzogs Emanuele Filiberto von Savoyen (reg. 1553-1580) nach Dresden kamen.[71]

Prominente Schenkungen lassen sich ebenso für Florenz nachweisen: 1553 schenkte Papst Paul IV. (reg. 1555-1559) Cosimo I de' Medici (reg. 1537-1574) neun Bergkristallgefäße; 1565 sandte Francesco de' Medici (reg. 1574-1587) ein Relief aus rotem Porphyr an Kaiser Maximilian II. (reg. 1564-1576); 1582 ging ein weiteres Porphyrrelief an Felipe II (reg. 1556-1598) nach Madrid. Ferdinando II de' Medici (reg. 1621-1670) schenkte 1628 Kaiser Ferdinand II. (reg. 1619-1637) eine Chalcedon-Tazza, die Gasparo Miseroni (1518-1573) für Cosimo I (reg. 1537-1574) gefertigt hatte.[72]

Auch Gesandtschaften und Staatsbesuche waren Anlaß zur Schenkung wertvoller Schatzkammerobjekte. Als Johann Gottfried I. von Aschhausen, Fürstbischof von Bamberg (reg. 1609-1622), 1612 als Gesandter von Kaiser Matthias (reg. 1612-1619) nach Rom reiste, führte er vier Kredenztische mit Silbergeschirr mit, des weiteren als Geschenke mehrere Goldmedaillen und Porträts des Kaisers, ein Bergkristall-Kruzifix sowie auch eine „prachtvolle chrystall-Schale", die er vor seiner Abreise neu fassen ließ und mit der er wohl Papst Paul V. (reg. 1552-1621) selbst bedachte.[73] Letztere läßt sich heute noch identifizieren: eine Drachenschale aus Bergkristall, die das Wappen von Johann Gottfried I. von Aschhausen trägt und sich aufgrund dieses Wappens genau zwischen 1609 und 1617 datieren läßt (Abb. 37).

So bewegten sich die kostbarsten Werke der Steinschneidekunst zwischen Rom, Mailand, Florenz, Dresden, Prag, Bamberg, Stuttgart, Wien, Madrid und Paris und trugen zur Vermehrung der Bestände in den wichtigsten fürstlichen Schatzkammern Europas bei. Während an den italienischen, spanischen, französischen und deutschen Höfen im Laufe des 17. Jahrhunderts immens wertvolle Kunstschätze angesammelt wurden, unterzog sich die Schatzkammer einem typologischen Wandel. Das Schatzgewölbe der Renaissance entsprach nicht mehr den Anforderungen der höfischen Kultur im barocken Zeitalter und verwandelte sich allmählich in einen prächtigen Sammlungsraum, der einem ausgewählten Publikum geöffnet wurde.

The art of stone-cutting in courtly intercommunication

Because art works made of cut stone were viewed as objects befitting royal rank, they played a crucial role in the intercommunication between courts and quite often went from one prince to another, usually as presents. Giving such valuable objects as presents was regarded as a sign of liberalità, *hence the expression of an essential princely virtue.*[68] *Moreover, the exchange of hardstone vessels and treasures often sealed political alliances and signalised the forging of strong interpersonal ties. The formation of the first treasury collections in the latter half of the fourteenth century was increasingly accompanied by the custom among courtiers of exchanging valuable presents. At New Year's especially, art works of great value were exchanged as* étrennes. *This tradition of exchanging presents, which goes back to Roman antiquity, greatly helped to increase the number of treasury objects at the Valois court.*[69] *The number of* étrennes *exchanged and the extent of the practice itself declined in the Renaissance yet it remained obligatory for princes and heads of state.*

In 1600, Henri IV of France (r. 1589-1610) was given two large rock-crystal ewers and basins by Carlo Emanuele I, Duke of Savoy (r. 1580-1630), as a New Year's present.[70] *Of course, the dukes of Savoy were right at the source as far as stone-cutting was concerned. Hence, Milanese works in rock crystal have survived in most museums of princely origin. As presents given by the dukes of Savoy, they found their way into the collections of allied rulers, for instance, the magnificent Milanese rock-crystal vessels that can be admired in the Green Vault in Dresden, some of which went there as presents from Duke Emanuele Filiberto of Savoy (r. 1553-1580).*[71]

Presents from distinguished givers can also be traced to Florence: in 1553, Pope Paul IV (r. 1555-1559) gave Cosimo I de' Medici (r. 1537-1574) nine rock-crystal vessels; in 1565, Francesco de' Medici (r. 1574-1587) sent a red porphyry relief to the Holy Roman Emperor Maximilian II (r. 1564-1576); in 1582, another porphyry relief went to Felipe II (r. 1556-1598) in Madrid; in 1628, Ferdinand II de' Medici (r. 1621-1670) gave a chalcedony tazza *which Gasparo Miseroni (1518-1573) had made for Cosimo I (r. 1537-1574), to the Emperor Ferdinand II (r. 1619-1637).*[72]

Diplomatic missions and state visits were also occasions for giving valuable treasury objects as presents. When Johann Gottfried I von Aschhausen, Prince-Bishop of Bamberg (r. 1609-1622), went to Rome in 1612 as the envoy of the Emperor Matthias (r. 1612-1619), he took with him four credenzas *with plate and table silver as well as several gold medallions and portraits of the Emperor, a rock-crystal crucifix and a 'magnificent crystal bowl', which he had had remounted before setting out on his journey, presumably a present of his own to Pope Paul V (r. 1552-1621).*[73] *This last piece can still be identified: a dragon bowl made of rock crystal bearing the coat of arms of Johann Gottfried I von Aschhausen, on the basis of which the date of the bowl can be precisely pinpointed to 1609-1617 (Fig. 37).*

Thus, the most precious works of the stone-cutter's craft circulated between Rome, Milan, Florence, Dresden, Prague, Bamberg, Stuttgart, Vienna, Madrid and Paris, contributing to the growth of the collections in Europe's most important princely treasuries. While enormously valuable treasures of art works were being amassed in the course of the seventeenth century, the Schatzkammer underwent typological change. Since the Renaissance treasure vault no longer met the requirements of court culture in the Baroque era, it was gradually transmuted into a magnificent collection space that was made accessible to a select public.



(Abb. 37)

Große Bergkristall-Drachenschale

DES FÜRSTBISCHOFS VON BAMBERG UND WÜRZBURG . FREIBURG IM BREISGAU ODER STUTTGART, 1609-1617

MÜNCHEN, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Fig. 37) . **Large rock-crystal dragon bowl** . FOR THE PRINCE-BISHOP OF BAMBERG AND WÜRZBURG

FREIBURG IM BREISGAU OR STUTTGART, 1609-1617 . MUNICH, KUNSTKAMMER GEORG LAUE

(Kat. Nr. / Cat. No. 3)

[1] Zit. aus Doering 1901, S. 195. [2] Zum „gedächtnus" bei Maximilian I. und zur Ehrenpforte, siehe Lüken 1998, S. 449-450. [3] Zu den Sammlungen von Jean de Berry, siehe Guiffrey 1894-1896, zu denen von Charles V, siehe Labarte 1879. [4] „Nous avons intencion, dit-il, d'augementer et croistre les dits joyaux, tant d'or comme d'argent, pour nous en aydier si besoin en estoit", zit. aus Henwood 2004, S. 20-21. [5] Zu der drastischen „Versilberung" der königlichen Sammlungen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, siehe Henwood 1980, S. 179-215; Henwood 2004, S. 13-51. [6] Castelluccio 2002, S. 27-28. [7] Zum Wert von Narwal-Stoßzähnen seit dem Spätmittelalter, siehe Minges 1998, S. 11-15. Zu der Umdeutung dieses Objektes in kirchlichen Schatzkammern des Spätmittelalters, siehe Cordez 2015, S. 140-156. [8] Guiffrey 1894-1896, 1. Bd., S. CXXII-CXXIII; zum Narwal-Stoßzahn von Karl III. von Navarra, siehe ibid., S. 93, Nr. 308; zu dem von Papst Johann XXIII., siehe ibid., S. 303, A Nr. 1139. [9] Helfenstein 2013, S. 429.

[1] Quoted in Doering 1901, p. 195. [2] For 'gedächtnus' [memorial legacy] as used by Maximilian I and his 'Ehrenpforte' [Triumphal Arch], see Lüken 1998, pp. 449-450. [3] For the collections owned by Jean de Berry, see Guiffrey 1894-1896, for those of Charles V, Labarte 1879. [4] 'Nous avons intencion, dit-il, d'augementer et croistre les dits joyaux, tant d'or comme d'argent, pour nous en aydier si besoin en estoit', quoted in Henwood 2004, pp. 20-21. [5] For the drastic 'liquidation of assets' carried out in royal collections during the first half of the fifteenth century, see Henwood 1980, pp. 179-215; Henwood 2004, pp. 13-51. [6] Castelluccio 2002, pp. 27-28. [7] For the value of narwhal tusks since the late Middle Ages, see Minges 1998, pp. 11-15. For the reinterpretation of such objects in late medieval ecclesiastical treasuries, see Cordez 2015, pp. 140-156. [8] Guiffrey 1894-1896, Vol. 1, pp. CXXII-CXXIII: for the narwhal tusk owned by Charles III of Navarre, p. 93, A No 308, for the one owned by Pope John XXIII, p. 303, A No. 1139. [9] Helfenstein 2013, p. 429. [10] Schickhardt 1602, p. 20: 'Das ist dem Hertzogen von Mantua sonderlich lieb, und würt von ihme für ein grossen Schatz gehalten.' [11] Pliny 2007, pp. 28-29; Irmscher 1997, p. 15, p. 27. [12] Koeppe, W.: Mysterious and Prized: Hardstones in Human History before the Renaissance, in: New York 2008, p. 5. [13] For the amethyst: Castelluccio 2002, pp. 46-47; for serpentine: Hoyer 1995, pp. 13-15. [14] Fernández-González 2013, also for more on this. [15] Helfenstein 2013, S. 432. [16] For the following remarks as well see Whiteley 1992. [17] Schickhardt 1603, pp. 69-70: 'mit vier Eisernen Thüren wol verwahrt'. [18] Quoted in Venturelli 2008, p. 91. [19] Quoted in Syndram 1999, p. 39: 'alle schuldige Sorgfalt zu tragen, wie er dem anvertraueten Schlüssel, wozu daß ist, einig und allein in seiner Hand und Gewahrsam behalten, und keinem Diener anvertrauen, noch auch iemanden wer nicht Unser – oder Unsers Ober Cämers wegen dahin geschickt'. [20] For the Green Vault, ibid., pp. 34-48. [21] Syndram, D.: Die Anfänge der Dresdner Kunstkammer, in: Minning/Syndram 2012, pp.15-38, especially p. 25. [22] Hoppe 1996, pp. 120-122, p. 227, pp. 437-441. [23] Syndram 1999, p. 37. [24] Quoted in Doering 1901, p. 195: 'werden vil tausent in das schöne schatz gewelb deponiert, in welchem auch, neben den

[10] Schickhardt 1602, S. 20. [11] Plinius 2007, S. 28-29; Irmscher 1997, S. 15, S. 27. [12] Koeppe, W.: Mysterious and Prized: Hardstones in Human History before the Renaissance, in: New York 2008, S. 5. [13] Zum Amethyst, siehe Castelluccio 2002, S. 46-47; zum Serpentin, siehe Hoyer 1995, S. 13-15. [14] Auch für folgende Ausführungen, Fernández-González 2013. [15] Helfenstein 2013, S. 432. [16] Auch für folgende Ausführungen, Whiteley 1992. [17] Schickhardt 1603, S. 69-70. [18] Zit. aus Venturelli 2008, S. 91. [19] Zit. aus Syndram 1999, S. 39. [20] Zum Grünen Gewölbe, siehe ibid., S. 34-48. [21] Syndram, D.: Die Anfänge der Dresdner Kunstkammer, in: Minning/Syndram 2012, S.15-38, insb. S. 25. [22] Hoppe 1996, S. 120-122, S. 227, S. 437-441. [23] Syndram 1999, S. 37. [24] Zit. aus Doering 1901, S. 195. [25] Syndram 1999, S. 37. [26] Zit. aus ibid., S. 39. [27] Ibid., S. 41-46. [28] Helfenstein 2013, S. 439-442. [29] Venturelli 2009, S. 25. [30] Whiteley 1990. [31] Zur Aufbewahrung in Schränken und Truhen in der *Estude* von Vincennes, siehe Labarte 1879, Nr. 2635-3066. [32] Liebenwein 1992, S. 52. [33] Zum *Scrittoio* im Palazzo Medici, siehe Liebenwein 1992, S. 55-66; Venturelli 2009, S. 23-25. [34] „Gran numero v'è di libri molto ornatj / et vasi d'alabastro et chacedoni / che son d'oro e d'argento profilati", zit. aus Venturelli 2009, S. 25. [35] Ibid., S. 26. [36] Oettingen 1896, S. 666-667; Liebenwein 1992, S. 61-62; Venturelli 2009, S. 25. [37] „Lorenzo de' Medici, il quale si dilettò assai degli intagli de' cammei antichi, e fra lui e Piero suo figliuolo ne ragunarono gran quantità – e massimamente calcidoni, corgnuole, et altra sorte di pietre intagliate", Vasari 1568, 4. Bd., S. 619, Zeilen 24-26 (Zugriff online am 12.06.2016, http://vasari.sns.it). [38] Venturelli 2013, S. 138-139. [39] „Per una guardaroba di cose rare e preziose, e per valuta, et par arte, come sarebbe a dire gioie, medaglie, pietre intagliate, cristalli lavorati et vasi, ingegni et simil cose non di troppa grandezza riposte ne' proprii armadii ciascuna nel suo genere", zit. aus Liebenwein 1992, S. 126. [40] Zu den Exponaten im *Studiolo* von Francesco I, siehe zuletzt Alberts 2015. [41] „simil cose non son tutte della natura, né tutte dell'arte, ma vi hanno ambedue parte, aiutandosi l'una altra, come, per dare un esempio, la natura dà il sue diamante o carbonchio o cristallo et riunite altra materia rozza et informe, et l'arte gli pulisce, riquadra, intaglia, etcetera", zit. aus Liebenwein 1992, S. 127. [42] Spenlé, V.: Die Kunst- und Wunderkammer. Entstehung und Entwicklung in Renaissance und Barock, in: Laue 2016, S. 12-104, S. 58. [43] Syndram 1999, S. 37. [44] Etwa die Gonzaga-Sammlungen bei Schickhardt 1603, S. 71. [45] Als Einführung in die Thematik der Kunst- und Wunderkammer, siehe u.a. Beßler 2009; Falguières 2003; Impey/MacGregor 2001; Lugli 1997; Grote 1994; Bredekamp 1993; Lugli 1990. [46] Minges 1998, S. 37-49. [47] Venturelli 2009, S. 58-59; Venturelli 2013, S. 139-140. [48] Bukovinská 1986, S. 61. [49] Allgemein Distelberger 2002. [50] Bukovinská 1986, S. 60; Bukovinská 2003, S. 217-218. [51] Zu Nosseni, siehe Müller, J.: Giovanni Maria Nosseni und die Dresdner Kunst zwischen 1580 und 1620, in: Dresden/Hamburg 2004, S. 34-45. [52] Marx, B.: Auf dem Weg zur frühbarocken Kunstkammer. Eine Annäherung, in: Marx/Plaßmeyer 2014, S. 9-116, hier S. 15-16; Thalheim, K.: Minerale, Gestein und Fossilien in der Dresdner Kunstkammer, in: Minning/Syndram 2012, S. 263-281. [53] Zum Ausbau des sächsischen Serpentins, siehe allgemein Hoyer 1995. [54] Schedel 1493, Blatt CCLV. [55] Lubkin 1994, S. 12-17. [56] Venturelli 2008, S. 92-93. [57] Ottomeyer, H.: Vorwort, in: Berlin 2003, S. 4-9; Völkel, M.: Die öffentliche Tafel an den europäischen Höfen der frühen Neuzeit, in: Berlin 2003, S. 10-21. [58] Zu Kredenzen und zur Nutzung von Prunkgefäßen im 15. Jahrhundert, siehe Helfenstein 2011, S. 162-165; Helfenstein 2013, S. 417-418, S. 433-436. [59] Grimm 1854-1961, 22. Bd., Sp. 169-174. [60] Beide Zitate aus ibid. [61] Zit. aus Stahl, P.: Im Großen Saal des Römers ward gespeiset in höchstem Grade prächtig. Zur Geschichte der kaiserlichen Krönungsbankette in Frankfurt am Main, in: Berlin 2003, S. 58-71, hier S. 61-62. [62] Auch für folgende Ausführungen, Venturelli 2009, S. 79-80. [63] „[i vasi] che furon tutti di gioie, Cristalli di motagna, Agate, lapislazzuli, e simili, per aggiungere splendore al molt'oro, che in quell'occasione era apprestato", zit. aus ibid., S. 137. [64] Vasari 1588, S. 26: „[...] le pietre dure son materia [...] per quelle si conserua più l'antichitè, e le memorie che in altra materia, come s'è visto ne porfidi, e ne diaspri, e ne cammei, e nelle altre sorte di pietre durissime, le quali quando sono alle ripe del mare, e nelli solinghi scogli, reggono a tutte le percosse dell'acqua de venti, & delli altri accidenti della Fortuna, e del tempo, [...] tale si potrebbe dire del Duca nostro, che per cosa che segua auuersa nelle sua attioni di gouerni, con la costanza, e virtù dell'animo suo resiste, & risolue con temperanza, a ogni pericoloso accidente." Siehe dazu auch Koeppe, W./Knothe, F.: An Enduring Seductiveness: The Reclaiming of Pietre Dure in the Eighteenth Century, in: New York 2008, S. 84-93, insb. S. 85. [65] „grandi Signori, così forestieri, come Milenasi", „per ornamentato de Gabinetti, e delle Mense di Principi ed altri Sig.ri Grandi", zit. aus Venturelli 2013, S. 135. [66] Helfenstein 2013, S. 415-444; Venturelli 2009, S. 27. [67] „Solitus sit non se solum, sed regem quemliber quovis magnificentia genere a Laurentios superatum", zit. aus Helfenstein 2013, S. 418. [68] Venturelli 2013, S. 135. [69] Büttner 2001. [70] Castelluccio 2002, S. 29. [71] Kappel, J.: Mailänder Bergkristallgefäße in der Dresdner Schatzkammer, in: Dresden/Hamburg 2004, S. 250-253. [72] Wardropper, I.: Sculpture and Mosaic in Pietre Dure, in: New York 2008, S. 70-83, hier S. 72; Venturelli 2009, S. 51, S. 54. [73] Häutle 1881, S. 10-11.

silbernen die gantz guldine [Gulden], vnd die auß edlen stainen und Cristallen gemachte geschürre verwahret, vnd etlich million goldes hier innen verborgen werden'. [25] Syndram 1999, p. 37. [26] Quoted ibid., p. 39: 'beym Inventario des Abgang zu notiren, und damit nichts verwahloset werde'. [27] Ibid., pp. 41-46. [28] Helfenstein 2013, pp. 439-442. [29] Venturelli 2009, p 25. [30] Whiteley 1990. [31] For storing in cabinets and chests in the estude at Vincennes, see Labarte 1879, Nos. 2635-3066. [32] Liebenwein 1992, p. 52. [33] For the scrittoio in the Palazzo Medici, see Liebenwein 1992, pp. 55-66; Venturelli 2009, pp. 23-25. [34] 'Gran numero v'è di libri molto ornatj / et vasi d'alabastro et chacedoni / che son d'oro e d'argento profilati', quoted in Venturelli 2009, p. 25. [35] Ibid., p. 26. [36] Oettingen 1896, pp. 666-667; Liebenwein 1992, pp. 61-62; Venturelli 2009, pp. 25. [37] 'Lorenzo de' Medici, il quale si dilettò assai degli intagli de' cammei antichi, e fra lui e Piero suo figliuolo ne ragunarono gran quantità – e massimamente calcidoni, corgnuole, et altra sorte di pietre intagliate', Vasari 1568, Vol. 4, p. 619, lines 24-26 (retrieved on 12 June 2016: http://vasari.sns.it). [38] Venturelli 2013, pp. 138-139. [39] 'Per una guardaroba di cose rare e preziose, e per valuta, et par arte, come sarebbe a dire gioie, medaglie, pietre intagliate, cristalli lavorati et vasi, ingegni et simil cose non di troppa grandezza riposte ne' proprii armadii ciascuna nel suo genere', quoted in Liebenwein 1992, p. 126. [40] For the exhibits in the studiolo of Francesco I, see most recently Alberts 2015. [41] 'simil cose non son tutte della natura, né tutte dell'arte, ma vi hanno ambedue parte, aiutandosi l'una altra, come, per dare un esempio, la natura dà il sue diamante o carbonchio o cristallo et riunite altra materia rozza et informe, et l'arte gli pulisce, riquadra, intaglia, etcetera', quoted in Liebenwein 1992, p. 127. [42] Spenlé, V.: Die Kunst- und Wunderkammer. Entstehung und Entwicklung in Renaissance und Barock, in: Laue 2016, pp. 12-104, p. 58. [43] Syndram 1999, p. 37. [44] For instance, the Gonzaga collections in Schickhardt 1603, p. 71. [45] For an introduction to the subject of Kunst- and Wunderkammer, see among others Beßler 2009; Falguières 2003; Impey/MacGregor 2001; Lugli 1997; Grote 1994; Bredekamp 1993; Lugli 1990. [46] Minges 1998, pp. 37-49. [47] Venturelli 2009, pp. 58-59; Venturelli 2013, pp. 139-140. [48] Bukovinská 1986, p. 61. [49] In general Distelberger 2002. [50] Bukovinská 1986, p. 60; Bukovinská 2003, pp. 217-218. [51] On Nosseni, Müller, J.: Giovanni Maria Nosseni und die Dresdner Kunst zwischen 1580 und 1620, in: Dresden/Hamburg 2004, pp. 34-45. [52] Marx, B.: Auf dem Weg zur frühbarocken Kunstkammer. Eine Annäherung, in: Marx/Plaßmeyer 2014, pp. 9-116, here pp. 15-16; Thalheim, K.: Minerale, Gestein und Fossilien in der Dresdner Kunstkammer, in: Minning/Syndram 2012, pp. 263-281. [53] For the mining of serpentine in Saxony see in general Hoyer 1995. [54] Schedel 1493, Fol. CCLV: 'ein schnelsynnig man vnd großmüetiger fürst, der vil gepewe in der statt zu Mayland auffgericht [...] vnd sein veterlich außgeschöpfte schatzkamer sere mit reichtümer gefüllet.' [55] Lubkin 1994, pp. 12-17. [56] Venturelli 2008, pp. 92-93. [57] Ottomeyer, H.: Foreword, in: Berlin 2003, pp. 4-9, and Völkel, M.: Die öffentliche Tafel an den europäischen Höfen der frühen Neuzeit, in: Berlin 2003, pp. 10-21. [58] For credenzas and the use of showy vessels in the fifteenth and sixteenth centuries, see Helfenstein 2011, pp. 162-165; Helfenstein 2013, pp. 417-418, pp. 433-436. [59] Grimm 1854-1961, Vol. 22, cols. 169-174. [60] Ibid., both quotations. First quotation: 'neben den kostbaren und christllinen gläsern von allerhand formen beydes mit güldenen, silbernen und übergüldten trinckgeschirr überstellt'. [61] Quoted in Stahl, P.: Im Großen Saal des Römers ward gespeiset in höchstem Grade prächtig. Zur Geschichte der kaiserlichen Krönungsbankette in Frankfurt am Main, in: Berlin 2003, pp. 58-71, here pp. 61-62: 'mercklichen Schatz unnd Apparat von Gold, Kleinodien, und Silbergeschirr, von alter, newer, und künstlicher Arbeit, deßgleichen ein stattlicher Zirat von guldenen Stucken'. [62] Also for the following remarks, Venturelli 2009, pp. 79-80. [63] '[i vasi] che furon tutti di gioie, Cristalli di motagna, Agate, lapislazzuli, e simili, per aggiungere splendore al molt'oro, che in quell'occasione era apprestato', quoted ibid., p. 137. [64] Vasari 1588, p. 26: '[...] Le pietre dure son materia [...] per quelle si conserua più l'antichitè, e le memorie che in altra materia, come s'è visto ne porfidi, e ne diaspri, e ne cammei, e nelle altre sorte di pietre durissime, le quali quando sono alle ripe del mare, e nelli solinghi scogli, reggono a tutte le percosse dell'acqua de venti, & delli altri accidenti della Fortuna, e del tempo, [...] tale si potrebbe dire del Duca nostro, che per cosa che segua auuersa nelle sua attioni di gouerni, con la costanza, e virtù dell'animo suo resiste, & risolue con temperanza, a ogni pericoloso accidente.' On this also see W. Koeppe/F. Knothe: An Enduring Seductiveness: The Reclaiming of Pietre Dure in the Eighteenth Century, in: New York 2008, pp. 84-93, especially p. 85. [65] 'grandi Signori, così forestieri, come Milenasi', 'per ornamentato de Gabinetti, e delle Mense di Principi ed altri Sir.ri Grandi', quoted in Venturelli 2013, p. 135. [66] Helfenstein 2013, pp. 415-444; Venturelli 2009, p. 27. [67] 'Solitus sit non se solum, sed regem quemliber quovis magnificentia genere a Laurentios superatum', quoted in Helfenstein 2013, p. 418. [68] Venturelli 2013, p. 135. [69] Büttner 2001. [70] Castelluccio 2002, p. 29. [71] Kappel, J.: Mailänder Bergkristallgefäße in der Dresdner Schatzkammer, in: Dresden/Hamburg 2004, pp. 250-253. [72] Wardropper, I.: Sculpture and Mosaic in Pietre Dure, in: New York 2008, pp. 70-83, here p. 72; Venturelli 2009, p. 51, p. 54. [73] Häutle 1881, pp. 10-11: 'prachtvolle chrystall–Schale'.